TEATRUL „REGINA MARIA"
TEATRUL REGINA MARIA
ORADEA
- BIHOR - ROMÂNIA -

DUMITRU SOLOMON

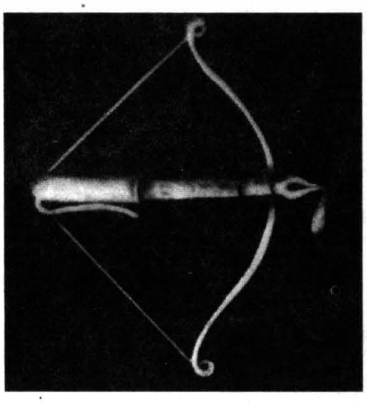
Maniheismul și tactica evaziunii

ANTITEZE

Abia dacă-și poate ține în frâu calul nărăvaș care când vrea să se înalțe cât mai sus, să zboare deasupra norilor, Pegas postmodern cu aripi de titaniu, când, dimpotrivă, zdrobește cu copitele lui de oțel tot ce întâlnește în cale. Tânărul critic își poartă în bătaia vântului steagul despicat în două, ca limba de șarpe: bun și rău, alb și negru, sublim și mizerabil, capodoperă și maculatură. Nuanțele îl incomodează, echilibrul îl obosește, dozarea îl agasează. Autorul este ori genial, ori antitalent, opera este ori extraordinară, ori execrabilă, jocul actorilor e ori superb, ori lamentabil. Cu alte cuvinte, nimic nu e ambiguu, echivoc, metis, hibrid. Ori e laie, ori bălaie. Criticul tânăr desparte categoriile cu pixul, ca bătrânul Moise despicând apele cu toiagul, astfel că niciodată frumosul nu se combină cu urîtul, binele nu conviețuiește cu răul, perfecțiunea nu se întâlnește cu eroarea. Sub semnătura sa un spectacol nu poate fi decât remarcabil, admirabil, de excepție, un eveniment, o capodoperă, sau, din contră, un trist eșec, o jalnică însăilare, un moment penibil, o catastrofă.

Dacă pixul o ia în sus, vom ști că spectacolul despre care scrie este o culme sau, mă rog, una dintre culmile inegalabile ale perfecțiunii, cumulând toate calitățile valorilor unice. Dacă, însă, o ia în jos, pricepem din capul locului că e dezastru. Criticul tânăr nu va accepta niciodată că judecata sa e maniheistă, ci va căuta să ne facă să înțelegem că un lucru nu poate fi bun dacă are și „părți" rele, iar un lucru rău, indiferent câte „părți" bune ar avea, tot rău rămâne. El disprețuiește gradele intermediare, treptele dintre entuziasm și dezgust. Zonele temperate nu există: asta presupune o judecată călduță. E sub demnitatea lui. Și, la urma urmei, are măsele puternice: poate sparge atât coaja tare a mediocrității, cât și sâmburele dur al genialității.

Uneori, însă, mai și greșește. I se pare că în fața lui se deschid porțile fermecate ale marii opere și, în realitate, dincolo de acestea e o înjghebare modestă și efemeră. Sau invers. Dezamăgirea, și într-un caz și în celălalt, este copleșitoare. E ca o trezire dintr-un coșmar, sau ca o intrare într-un coșmar. Dar acestea nu se întâmplă prea des. Ar însemna să se înșele, dar el are măsurătorile lui precise: nu poate trece cămila prin urechile acului și nici nu poți face din țânțar armăsar, sau, cum se spune, din rahat bici. Tânărul critic are dreptate! În raport cu arta, lucrurile trebuie tranșate clar și răspicat, nu avem voie să ne bâlbâim, să ezităm, să ne bălăcim în ape călduțe, să ne pierdem în nuanțe. Este de prost-gust, tulbură judecata de valoare, reduce credibilitatea.


A. Grand

Dar criticul se maturizează, devine mai receptiv, mai înțelept, mai puțin grăbit, caută să vadă lumea mai simetric, mai echilibrat, mai nuanțat. El însuși a căpătat un pic de burtă și de chelie. Genurile și valorile par să se topească într-o pastă mai complexă. Cu ochelarii maturității se văd altfel. Criticul adult râde îngăduitor de exagerările tinereții sale, de maniheism, care, firește, nu poate duce la nimic bun, începe să distingă culorile intermediare, constată că apa de scăldat nu e bună nici rece ca gheața, nici clocotită, ci călduță. Criticul ajuns la maturitate călărește un cal obosit, care nu mai zboară în înaltul cerului, dar nici nu „calcă totul în picioare", cum zice poetul. Catastrofele sau capodoperele devin tot mai rare. Criticul cu început de burtă și de chelie cântărește cu cântarul farmaceutic, măsoară de zece ori până să taie, acceptă metisajul genurilor și al stilurilor, amestecul „părților" bune cu „părțile" rele. Are dreptate! El a descoperit infinitesimalul, interstițialul, a descoperit griul și, în general, culorile estompate, zonele temperate. Nu poți să nu-i dai dreptate, întrucât arta nu acceptă judecăți categorice. A început să-și bănuiască începuturile de extremism, de fanatism. Privind în urmă, zâmbește ironic.

De la o vreme, începe să aplice tactica evaziunii, a scăldării. Simte chiar o voluptate în a se eschiva de la o judecată hotărîtă, precisă. Mai intervin și factorii conjuncturali: „Dar dacă se supără X că l-am înjurat?" „Dar dacă se supără Y că l-am lăudat pe Z?" „Dar dacă spectacolul nu este chiar o capodoperă și mă fac de râs?" (Când era tânăr, nu-i păsa dacă se face sau nu de râs. Era părerea lui, și gata!) „Dar dacă spectacolul nu e pur și simplu o calamitate și mă vor privi toți chiorîș, iar reproșurile nu vor înceta să se abată asupra mea?" Între entuziasm și mânie, el își alege un punct mijlociu, echidistant, confortabil, un fel de centru de simetrie, care te adăpostește și de vreme rea și de bârfele confraților (mai ales ale celor tineri), de nemulțumirile și ironia cititorilor.

Nimeni nu poate spune cum e mai bine: să fii critic tânăr sau să fii critic adult. Mare plictiseală, domnilor! ■

CLAUDIU BLEONŢ:

„Pe faţă nu mi s-a spus că sunt anormal...“

Claudiu Bleonţ alături de soţia sa, regizoarea Beatrice Bleonţ

foto: Mihail E. Cratofil

❑ **Să începem cu... începutul!**

■ Am dat o singură dată la Institut; am fost pregătit de Cătălin Naum de la Teatrul Studenţesc „Podul“, unde jucam din clasa a XI-a. Sunt bucureştean. Mi-a plăcut examenul; acum la admitere funcţionează cu totul alte criterii de selectare şi evaluare a unui „catindat“, şi în perspectiva unei alte lumi a teatrului. Noi atunci am candidat pe cinci locuri la „băieţi“, acum intră mult mai mulţi... Am început la clasa Laurenţiu Azimioară-Alexandru Lazăr (anii I-II), apoi am avut norocul să fiu studentul lui Grigore Gonţa. A fost extraordinar, pentru că într-adevăr cu dânsul făceam teatru, nu examene pentru profesori sau glumiţe pentru spectatori; căutam teatrul, ce înseamnă, ce este el. A fost un contact esenţial. Punctele esenţiale au fost Cătălin Naum şi Grigore Gonţa.

❑ **Întâlnirile cu filmul, în timpul facultăţii, au fost mai dese decât cele cu teatrul?**

■ N-aş spune asta. Pe atunci se făceau 28–30–40 de filme pe an. Am fost încântat de rolurile în care am fost distribuit, **ales** să joc, le-am făcut cu drag şi m-am întâlnit cu mari regizori, care m-au marcat ca actor (Veroiu, Piţa, Mărgineanu). Nici acum nu regret că nu fac film, nu spun: „Dom'le, pe vremea aia făceam filme“... Fiecare perioadă are frumuseţea şi scânteile ei de mister. Viaţa e cel mai important lucru.

❑ **Aţi jucat şapte ani la Petroşani. Cum au trecut? Când v-aţi reîntors în capitală?**

■ Am luat repartiţia penultimul în ordinea mediilor. Nu mai era decât Reşiţa, aşa că am ales Petroşaniul, cu gândul că poate am să scap de acolo! Am făcut foarte multe turnee în ţară – un lucru extraordinar. Am colaborat cu Bucureştiul din studenţie: am debutat la Teatrul de Comedie în **Turnul de fildeş**, în regia d-lui Ion Cojar şi am făcut cu d-na Cătălina Buzoianu **Strigoi la Kitahama**, iar în anul III am început colaborarea cu Naţionalul, la **Zbor deasupra unui cuib de cuci**. La Teatrul Naţional am intrat prin concursul pe care l-a dat Andrei Şerban în '90. Când eram la Petroşani jucam în filme, am avut un an de suspendare pentru că nu m-am dus la post. Ce să spun? Am plâns când am ajuns la Petroşani, mi-a fost foarte greu, dar în acelaşi timp a fost o experienţă fantastică. Am bătut toate teatrele din ţară, am jucat în cinematografe, în săli de spectacol pentru toate straturile sociale, mineri, copii, elevi, oameni maturi... Doar trei roluri, dar 500–600 de spectacole cu piesele respective.

❑ **Acum, în ultimele stagiuni, aţi jucat doar în s ctacole montate de Beatrice Bleonţ şi Alexa Visarion** (Romeo şi Julieta, Steaua fără nume, Opera de trei parale).

■ Ei mi-au dat roluri cu care mi-a plăcut să mă confrunt, să le lucrez. Mi s-a întâmplat să refuz unele propuneri pentru că am considerat că nu au relevanţă pentru mine, că n-au ceva care „să mă dezvolte“ şi să spună ceva despre mine.

❑ **Sunteţi un „negativ“?**

■ Am depăşit faza duală, de „negativ“ şi „pozitiv“. Când mergeam în patru labe şi ne loveam de câte un colţ de masă era rău? Nu. E un proces de creştere. Nu există lucruri rele. Există lucruri rău folosite. Nu cred că există pe lume ceva lăsat rău de natură. Sentimentele negative te pot ajuta să te cunoşti. Invidia, egoismul, gelozia, conştientizate, te ajută să te cunoşti. Pot afirma că „nimic din ceea ce e omenesc nu mi-e străin“. Înţeleg toate sentimentele. Păcatul începe când le cultivi pe cele negative. Dar sunt lucruri omeneşti, ca om de teatru navighezi în oceanul tuturor stărilor şi al tuturor calităţilor şi defectelor. N-aş spune că Mackie-Şiş e un negativ; e un răzvrătit, un om care-şi foloseşte într-un anumit fel părerea despre societate. Îmi face plăcere că am avut şi „cronici“ abjecte din partea unor colegi foarte bătrâni de breaslă, pentru că am reuşit efectiv să-i fac să mă dispreţuiască. E bine câteodată să ne şi „sculpăm“, să ne privim cu ochi răi unii pe alţii, să ne temem, să ne surprindem. Mie nu-mi plac lucrurile călduţe, fade, snoabe. Să ne provocăm, să ne punem în situaţii incomode! Viaţa are valoare când o iei tot timpul de la capăt, şi cu o atitudine proaspătă. Şi-mi place foarte mult perioada pe care o trăim, pentru că se răstoarnă valori, se propun valori noi. Da, sunt de acord să fie „varză“ în cultură, pentru că într-un moment în care ogorul nu mai e cultivat clar şi limpede de un grădinar, apar buruieni, şi buruienile au un farmec, un parfum al lor, ogorul se liniştește, aşteaptă, îşi caută sămânţa pe care vrea s-o hrănească el mai departe. Întâlnirea cu Alexa mi-a plăcut pentru că el a luat de bun că Miroiu a descoperit o stea şi trăieşte într-o fundătură de oraş de provincie. Dacă era în America, ce viaţă ar fi avut? Şi culmea e că dispreţuieşte, urăşte, este agresat de mediul ăsta şi în acelaşi timp nu pleacă. Înţelegi? Toate marile spirite au fost la un moment dat acrite de mediul românesc, sugrumate, scârbite de lumea noastră românească, dar în acelaşi timp pot spune că tot ea îţi oferă şansa ca, digerând-o, să te înalţi pe o poziţie şi o atitudine foarte interesante.

❑ **Dumneavoastră cum v-aţi izolat de această realitate?**

■ Nu mă izolez, intru în ea. Nu poţi să stai pe margine şi să ai păreri. Mi-e silă de cei care stau pe margine, mănâncă plăcinte, se îngraşă la adăpostul unor opinii troglodite şi îmbătrânite. Voaioriştii care se uită la doi oameni care fac amor pe scenă şi au păreri: „Dom'le, nu-mi place poziţia asta, sau lenjeria pe care o porţi, sau textul“. Mi-e silă de impotenţa cu pretenţii. Mie îmi place să mă bag în viaţă, e bine? Teatrul este o experienţă de viaţă, o luptă, o cale, o cruce pe care trebuie s-o porţi. Şi eu o iubesc. Pentru că e grea, câteodată e ticăloasă, dar e superbă. E îngrozitoare, dar luminoasă, dezintegratoare, dar şi plină de un fior liniştitor, şi de o credinţă nemărturisită, indefinibilă. E ceva acolo... O furnicare.

❑ **Surplusul de energie şi temperamentul exploziv v-au determinat să optaţi pentru profesia de actor?**

■ Nu ştiu. Important e **ce** faci, nu **de ce**. Te poţi opri şi poţi fi un om extraordinar. Poţi să insişti şi să fii un actor slab, plin de invidie, scârnă şi draci, cu credinţa că cine ştie ce mare talent eşti şi n-ai apucat să te dezvolţi şi să te arăţi. Sau poţi să intri la ATF firesc şi să fii foarte bun. Sau să intri şi să te laşi, la un moment dat. Totul e posibil. Eu cred că teatrul e doar o cameră, în viaţă. Cred foarte mult în Brecht, care a spus „Toate artele nu au valoare decât în măsura în care îmbogăţesc cea mai importantă dintre arte – arta de a trăi“. Teatrul e o paranteză între o naştere şi o moarte. Sunt aici, nu sunt cel mai mare actor al ţării, nu voi fi, nu este nici unul cel mai mare actor al ţării. Nu există „cu omul ăsta s-a născut teatrul românesc, cu el va muri“. Nu există asta. Suntem nişte bule de şampanie între două hăuri. N-o să iau cu mine pe lumea cealaltă, ca împăraţii chinezi, servitorii, caii, armurile, florile, n-o să-mi iau casetele cu cele mai bune spectacole, pozele mele, cronicile iubiţilor mei critici... N-o să iau nimic! O să fie o aliniere într-un cimitir. Şi urmează ceva în care cred că nu aceste lucruri vor avea valoare, ci experienţa ta de viaţă. Poţi să faci ce rol vrei pe lumea asta, că nu l-ai atins pe Dumnezeu cu rolul ăla. Doar o cunoaştere a ta într-o situaţie. Nu luăm rolurile cu noi, ele ne urmăresc, dar pe lumea cealaltă nu ştiu dacă te duci la Sfântul Petru: „Ştii că eu am făcut cândva Treplev sau Hamlet sau Richard?“ Şi? El se uită la tine şi – care-i problema? Ăştia sunt scrişi de Shakespeare etc., tu, cine eşti tu? Care e atitudinea ta? Ce părere ai tu despre rolul ăsta pe care ţi l-am dat să-l faci? Una dintre cele mai mari pasiuni ale acestui timp este să alergăm după un boţ de piele între patru pari. Noi trăim numai din absurd. Viaţa este un joc absurd. Sunt stadioane pline care urmăresc 22 de oameni care aleargă după o minge, s-o bage între doi stâlpi. Nu există ceva mai cretin! Este absurd. Câtă energie, câte tomuri de hârtie, câte parlaun... dacă toată viaţa e aşa? Un joc care-şi găseşte o anumită **lege** pentru un anumit timp, se cristalizează, se armonizează ca o tehnică şi pe urmă... e bine că dispare! Nu ştiu ce să-ţi spun. Sunt într-o (hai că e

DIALOG

frumos acuma) tranziție. Mă îndrept „de undeva", care s-a dus pe apa Sâmbetei, spre altceva, ce aș vrea să fie cât mai limpede și clar, care și el se va duce pe apa Sâmbetei. Spectatorii vin la teatru să afle ceva despre ei. Cine a tembel – în sală doarme, îi sforăie creierul și nu-nțelege sau nu vrea să facă efortul să se bucure de ce vede –, vine degeaba. Poate să-l vadă și pe Pacino și pe De Niro, și pe Smoktunovski, și pe Laurence Olivier, dacă nu înțelege... Poate să-i cânte Menuhin pe Stradivarius ce știu eu ce minune. Dacă tu n-ai urechi să auzi, degeaba cântă!

❑ **Ce părere aveți despre faptul că unii vă consideră genial, iar alții „anormal"?**

■ E treaba lor! Mie îmi place așa, când mă uit câteodată în oglindă, să mă „troglodesc" în putoarea orgoliului meu și să zic: „Mamă, sunt genial, îți dai seama?" Dar să dea Dumnezeu să nu dureze niciodată prea mult. Te poți tâmpi. Pe față nu mi s-a spus că sunt anormal...

❑ **Vă afectează părerea criticilor?**

■ Nu, și le mulțumesc foarte mult că au avut întotdeauna grijă să-mi dea niște șuturi care mi-au prins bine, pe care le-am folosit întotdeauna spre creșterea mea. Mai bine așa decât o mângâiere, o recunoaștere, un premiu alde UNITER sau „Asociația Internațională a Criticilor Români"...

❑ **Vă considerați nedreptățit?**

■ Da, dar îmi face plăcere și le mulțumesc, pentru că atunci mă trezesc și-mi spun: „Da' nu pentru ăștia fac eu teatru, măi frate!" Nu sunt un cățel care face ghidușii la osciorul criticilor. Cine sunt ei? Sfântul Petru la Poarta Raiului? Respect criticii care devin directori de teatru, care scriu piese, dar nu pe ceilalți. Pune mâna, fă și tu un copil, o casă, sapă o grădină, schimbă, lasă-te de ceva, mai fă ceva! Chiar e bine, pentru că vine un timp în care multe lucruri se vor răsturna, dispar, nu mai e nici o grilă de apreciere. E ca o pădure după ploaie, unde apar o groază de ciuperci. Vin generații peste generații, o să dispărem din teatru. Nu știu dacă pe Vraca îl mângâie acum, acolo unde e, critica nu știu cărui critic, care spunea despre el că era senzațional sau nu în Richard III. El avea o experiență de viață pe care și-a urmat-o, a fost piatra de măcinat la moara lui. Și el și-a măcinat existența și-a scos, poate, mălaiul. Știu că murim, că dăm ortu' popii, asta e sigur. Cel mai sigur lucru. Nici nu știm când, peste 5–10 minute, o oră, mâine, poimâine... și aș vrea să fiu pregătit pentru momentul ăla.

❑ **Revin la energia și deschiderea dumneavoastră...**

■ Poate că mi-e frică de moarte și de-asta fac tot ce fac. Mi-e frică de imensul examen. Ce-i un examen la Andrei Șerban? Sau să te ia Brook în trupă? Că iei, că nu iei, nu contează. Vine un moment când se stinge relația cu lumea asta. Dacă ar trebui să am o anumită stare pentru momentul ăla?

❑ **Ce credeți despre „nebunia necesară" în profesie? Și despre firesc, pe care-l aveți în toate rolurile, același și mereu altul?**

■ Habar n-am. Iartă-mă, dar au fost oameni care mi-au stricat emploi-ul, mi l-au schimbat. **Opera de trei parale**, rolul Mackie-Șiș, am tupeul – da, citiți bine! – să spun că nu le cunoașteți. Nici unul dintre critici (au citit despre Brecht, nu pot să le iau dreptul ăsta) n-a experimentat. N-a încercat să vadă, să bage în trup, să morfolească gândurile alea. Unu. Și doi, la noi nu s-a cântat niciodată această partitură. Ne-am lipit foarte tare de imaginea lui Toma Caragiu în rol, care nu a cântat partitura. Să o cânte cineva, și să vadă pe urmă cum joacă rolul mai departe! Pentru că nu poți să cânți partitura într-un fel și pe urmă să joci altfel, înțelegi? Sau un amețit care a scris că nu eram „destul de mefistofelic". Să citească bine **textele** muzicii! Nu e piesa despre Richard III cu monologul din Henric IV!!! Este unul dintre spectacolele cele mai „artă pentru artă", este un joc cu imagini și alt fel de a le structura. E ceva ce am ajuns, am **devenit** să fac Mackie-Șiș așa.

❑ **Țineți atât de mult la el?**

■ Da! Țin la ultimele roluri pe care le joc. N-am roluri pe care vreau să le joc, iar la el țin în momentul ăsta, da. Este cel mai complex rol care se joacă acum pe scenele din țară, e bine? Și eu știu asta. Ei zic că e prost. Să se urce pe scenă, să încerce să-l facă, să spună o poezie, să spună măcar „Partidului".

❑ **Vă simțiți obosit după roluri așa de mari? Simțiți nevoia de pauză?**

■ Pentru ce? Dacă mor mâine? Nici nu știu dacă am jucat mult sau puțin. Așa au venit lucrurile, le fac și eu, dar se fac și ele prin mine, adică sunt și energii care vin de-afară, nu sunt numai din puțul gândirii sau trăirilor mele. Sunt un om trăit care vin cu trăire. Dar sunt trăit. Ne trăiesc lucrurile, mă trăiește acest timp. Ne trăiește generația care vine, suntem împinși în mileniul următor. Sunt convins că viitorii ani vor strânge uscăturile și le vor pune pe foc, iar cine – pac! – mai dă un lăstar, face creanga, iese strugurele... nu? Parabola cu via.

❑ **Veți rămâne în România?**

■ E extraordinar în România! Pentru că e greu. E superb. E un front aici, e totul deschis, totul posibil. Poți să fii lovit din spate, din față, să adormi stând de veghe. Unde să te duci? Destinul te urmărește pretutindeni. Nu poți fugi de timp, oriunde te-ai duce. Tu ești tu, tu călătorești în tine, nu în spațiu. În spațiul din tine.

❑ **Vă simțiți „plin"?**

■ Da și nu. Da, pentru că trăiesc, lucrez la împlinire, și nu, pentru că n-am împlinit nimic. S-a dus pe apa Sâmbetei ce am făcut până acum și se va duce pe apa Sâmbetei ce voi face mai departe. Am venit în pielea goală pe lumea asta, în pielea goală mă duc. Când te gândești din perspectiva asta, lucrurile capătă o cu totul altă valoare. Se zdruncină totul. Sigur că viața de zi cu zi te atacă, te ispitește, te îngândurează, te simți obosit, revoltat, dar pe urmă există un plan – planul secund. Ca o cheie majoră, când zici: „Ce joc?" Sinistru, absurd și tragicomic. Cred că viața e o experiență care trebuie trăită cu toate ale ei. Îmi imaginez teatrul așa, ca o stradă lungă. Teatru lângă teatru, lângă teatru, lângă teatru. Tu joci într-o căsuță, lângă tine joacă Iordache, mai sus pe stradă joacă De Niro, mai încolo Iureș, mai jos Horațiu, și publicul trece, și prin fața lor, și prin fața ta. Pentru cine faci teatru? E o chestie „la jumătate". Jumătate e pentru spectatori, jumătate e pentru ceva care-ți scapă. Poate că jumătatea ta e pentru un contract mai bun, poți să te lauzi acasă și te recunosc oamenii pe stradă... dar nu prea rămâne nimic din tot ce faci. Tot înălțimea aia o ai, tot aceeași culoare a ochilor.

Claudiu Bleonț (împreună cu Laura Jianu) în Opera de trei parale **de Bertolt Brecht la Odeon (regia: Beatrice Bleonț)**

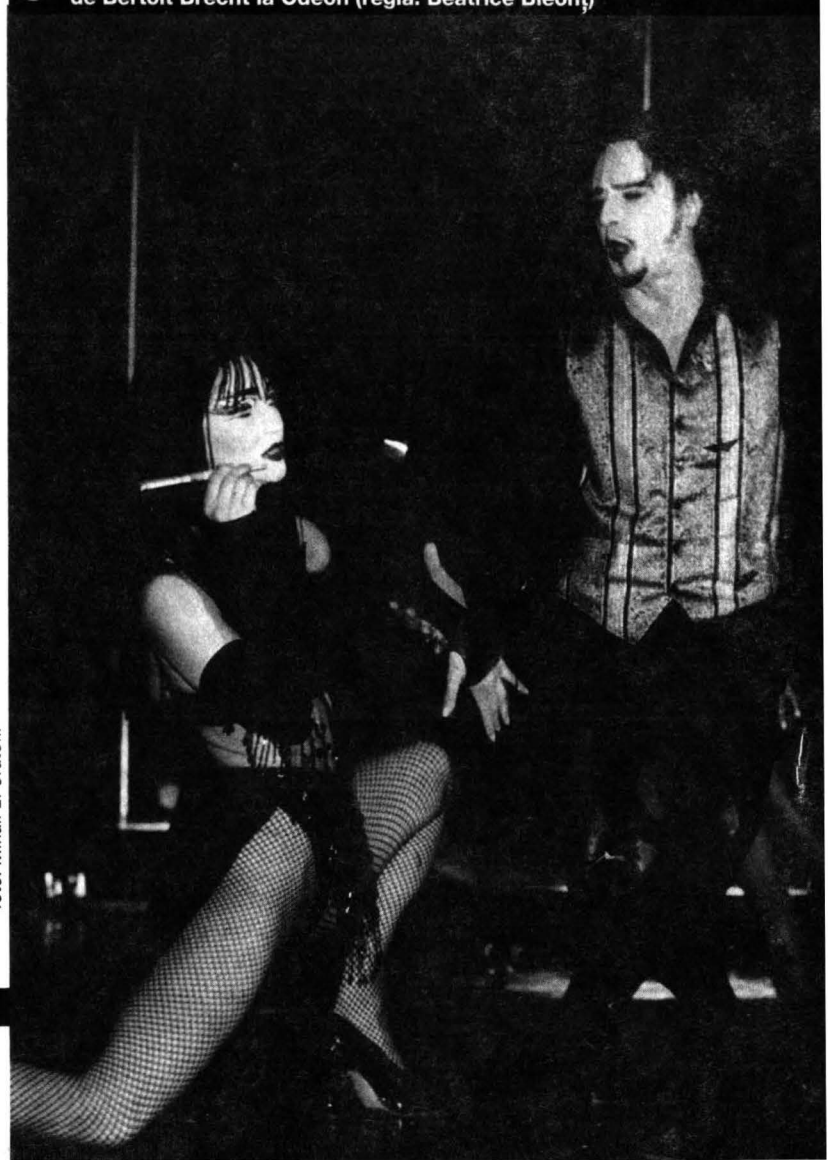


foto: Mihail E. Cratofil

❑ **Opţiunea pentru teatru aţi făcut-o dintr-o nevoie de comunicare?**

■ N-aş putea să spun. E ceva nedefinit... Simţeam, nu pot să zic din conştiinţă sau din nevoie... Era o furnicare... aşa... poate cum îţi vine să mănânci, „a, mi-e poftă de ceva dulce".

❑ **Cum se armonizează viaţa personală, de familie, cu cea profesională? Cum v-aţi întâlnit cu Beatrice?**

■ Acum e frumos, la fel de frumos ca toate celelalte momente pe care le-am trăit. Trăim împreună aceeaşi poveste. S-a întâmplat la un chef al unui coleg de-al lui Beatrice, care repeta cu noi şi cânta în **A douăsprezecea noapte**, era corepetitor la Opera Română. A fost ziua lui, am fost invitat şi am văzut-o. Mă enerva groaznic când am văzut-o, dar pe urmă am dansat şi mi-a plăcut. Am zis „dacă fac şi eu teatru cum dansează ea, sunt fericit".

❑ **Aţi filmat recent în Ungaria. La vreuna din ieşirile în turneu sau altfel, v-aţi simţit tentat să rămâneţi în străinătate?**

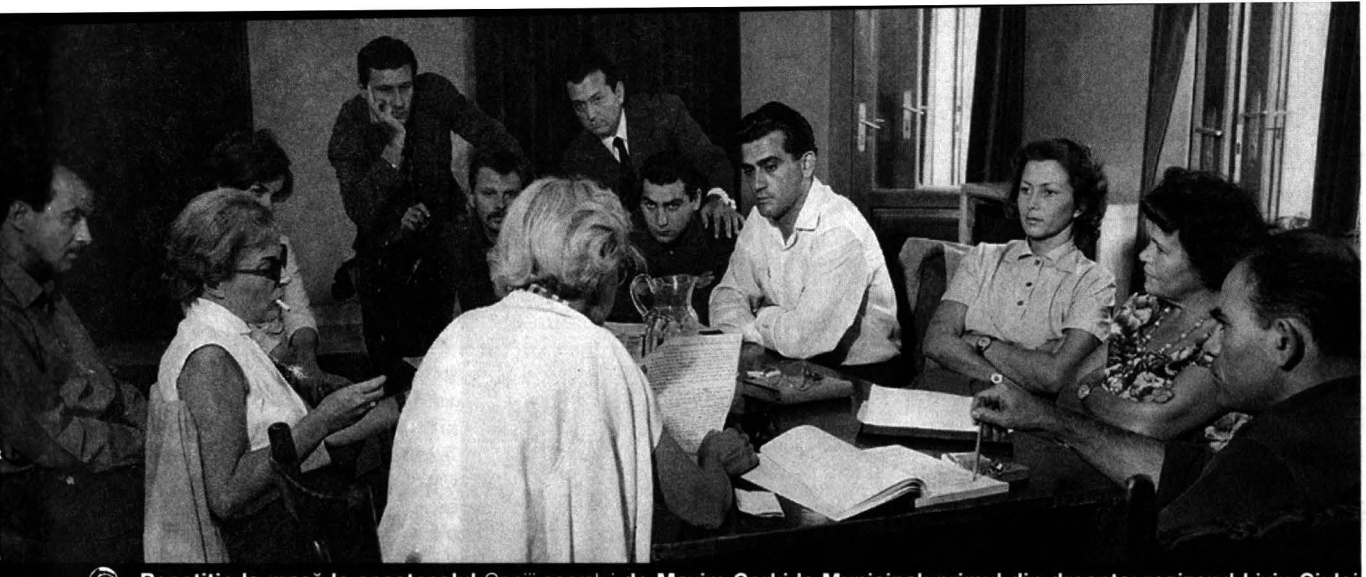
■ Mie îmi place aici. E bine. E greu. E bine că-i greu. Ca actor, nu poţi exista în alt mediu. Eşti ca un peşte pe care l-ai scoate din apă. Cum să pleci din apa limbii tale? Am jucat la Budapesta în **Maestrul şi Margareta**, rolul Woland, şi n-am s-o mai fac niciodată, pentru că aşa cum jucam eu în maghiară n-a trecut prin carnea mea. Pentru mine capitolul s-a închis, a fost o experienţă trăită până la capăt. Am jucat într-un film care a avut premiera de curând, un rol principal. N-aş putea să mă duc să stau acolo (am filmat 60 de zile). Am fost în turneu cu Andrei, dar el a construit un metalimbaj teatral. Ne întâlneam dincolo de noi, într-o limbă comună, a vibraţiilor, a sunetelor şi a intenţiilor de stare. Cu asta se putea circula. Ungurii, prin film, vând imaginea lor în lume. Îi înţeleg, am o înţelegere perfectă. Povestea ciudată a cinematografiei noastre e că statul nu se implică. Sunt de acord cu comentariul lui Noica: „Noi nu avem vibraţie şi stare de a face film. Filmul trece prin tehnică. Noi n-avem apetit tehnic. Filmul înseamnă un orgoliu şi un fel de a-ţi vinde lumea". Noi nu prea am avut lucrurile astea. La noi, cultura, valorile au fost interioare, s-au oglindit, s-au răsfrânt în interior. Brâncoveanu e un mare moment de înflorire spirituală, în primul rând. Că a făcut el ce a făcut, a fost discret în comparaţie cu ce ar fi putut să facă dacă era cu 1 000 de kilometri, să nu zic 2 000–3 000, mai încolo, unde acelaşi spirit al lui Brâncoveanu ar fi avut altă valoare. Dar dacă era acolo, rata momentul să-şi vadă copiii decapitaţi şi el să fie decapitat şi pus în calendarul sfinţilor români. Mie mi se pare unul dintre cele mai mari spirite. Să ai experienţa aia şi să spună copiii: „Tată, nu vreau să devin musulman, lasă-mă aici!" „Da, da-ţi taie capul!" „Nu contează, dă-i în...!" Păi îţi dai seama ce valoare interioară există în neamul ăsta? Cum să pleci? De ce n-a plecat Ţuţea? Sau Noica? Cioran n-a plecat niciodată din România. El s-a dus să se afirme. Pentru el era o şi mai mare povară să trăiască în Franţa, el şi-a rupt şi limba română ca să se bucure mai mult de renunţare. Înţelegi? Dacă stătea aici, la ce să mai renunţe? Îţi dădeau ei o cantină. Nu. El a vrut să mănânce la o cantină în Paris, unde putea să se bucure de toate vinurile superbe. Nu. El a vrut să trăiască în mediul buricului snob al lumii, a vrut să fie mai jos, mai sărac, să refuze Legiunea de Onoare sau ce-au vrut să-i dea. Dar Cioran rămâne Cioran şi rămâne român chiar dacă a plecat. Sunt oameni care pleacă şi se descoperă. Brâncuşi s-a dus să se aprofundeze, ca român, acolo. S-a circumscris, adică s-a închis valoarea în jurul lui. Izolat ca o celulă, n-a devenit altceva decât român. Nu şi-a trăit decât propriile măcinări interioare. Unde să pleci? Aici e Coloana Infinitului şi Masa Tăcerii...

IOANA FLOREA

Pledoarie pentru orgoliu

După ce ani de zile, în absenţa unor subiecte reale de dezbatere, s-a discutat despre primatul regiei, raportat la preexistenţa textului, despre regizorul-regizor şi regizorul-actor, despre contribuţia creatoare a scenografiei, s-a ajuns, în sfârşit, şi la tensiunea creată de concursul, instalarea şi durata directorilor de teatru. Până în 1989, doar Mircea Albulescu era celebru prin dorinţa arzătoare de a ajunge conducător de colectiv artistic. Restul directorilor – foşti, prezenţi şi propuşi – acceptau cu umilinţă să ţină locul altuia mai bun şi să coordoneze cu modestie eforturile creatoare ale trupei. Oricât părea de monoton peisajul conducerii artistice privit din avion, la nivelul solului realitatea era foarte diferenţiată. Căutarea unor artişti-activişti sau activişti-artişti dădea rezultate irepetabile. Oricâte bancuri s-ar povesti despre triumviratul doamna Bulandra–Beate Fredanov–Jules Cazaban, nimeni nu a contestat puterea lor de a construi un colectiv funcţional, asigurând o corectă exprimare a talentelor adunate ne-întâmplător în acel „colectiv". (Aceasta ar putea fi o temă de meditaţie: de la colectiv, la trupă sau echipă.) Şi tocmai pentru că teatrul este un organism viu care se hrăneşte din asimilarea succeselor şi raportarea la eşec, dinamica lui a fost deosebit de sensibilă la modificările de climat, prevestindu-le uneori: Teatrul din Piatra Neamţ condus de Ion Coman, Teatrul „Bulandra" condus de Ciulei, Teatrul de Comedie condus de Radu Beligan, Teatrul Mic condus de Penciulescu, Teatrul Naţional din Cluj condus de Vlad Mugur au devenit structuri organice sub raport artistic, în care s-a creat un stil şi s-a făcut şcoală, unde artiştii erau legaţi de o concepţie sau de o intuiţie comună despre arta reprezentaţiei. Manager sau actor, regizor sau teatrolog, directorul de teatru era personalitatea care iniţia tendinţe şi care îi atrăgea pe cei ce gândeau (sau aveau impresia că gândesc) la fel. Nu trebuie idealizat trecutul: poate cu singura excepţie a Teatrului de Comedie, unde Beligan a construit pe loc gol, toţi ceilalţi au preluat trupe şi tehnicieni, noii-veniţi n-au fost întotdeauna întâmpinaţi cu covorul roşu şi nici ei n-au justificat întotdeauna toate speranţele. Oamenii se certau şi se invidiau, ca în viaţă, ca în teatru. Criticii cârteau şi căutau pete în soare, şi astăzi e greu să realizezi din ceea ce a rămas scris că a fost într-adevăr „o epocă de aur" a teatrului românesc.

Lucia Sturdza-Bulandra în Mamouret de Jean Sarment la Teatrul Municipal (1960)



Repetiţie la masă la spectacolul Copiii soarelui **de Maxim Gorki la Municipal; primul din dreapta: regizorul Liviu Ciulei**

Fără nici un fel de lege specială, actorii valoroşi jucau pe mai multe scene, regizorii talentaţi circulau în toată ţara, creând momente de sărbătoare în cele mai neaşteptate locuri.

Deşi în ziare toate acestea se chemau „înflorirea culturii socialiste", în realitate era vorba despre miracolul întâlnirii oportune între personalităţi puternice, care pentru un timp mai lung sau mai scurt erau dispuse să se suporte.

Acest aparent paseism n-are drept motivaţie „trecutul de aur raportat la infamul prezent", ci dorinţa de a demonstra prin exemplele cele mai la îndemână că, într-un teatru, conducătorul îşi alege colectivul şi nu invers, că teatrul nu este un parlament unde contează în cele din urmă deciziile majorităţii. De câte ori există un spaţiu al libertăţii, aşa se petrec lucrurile. În teatru (ca şi în viaţă) pasiunile şi devotamentele nu sunt eterne. Oamenii se adună şi se despart, artiştii se susţin şi se detestă concomitent şi succesiv. Meyerhold şi Vahtangov au început prin a fi discipoli fideli ai lui Stanislavski şi, în momentul în care au sesizat că au ceva de spus dincolo de „sistemul" maestrului, l-au părăsit şi şi-au creat propriile colective, şcoli şi sisteme. Aici e locul în care ar trebui pomenite nişte amănunte, de obicei trecute cu vederea: Stanislavski era un om bogat şi la început s-a „autofinanţat", apoi, pe măsură ce s-a dezvoltat, a apelat la generozitatea a ceea ce astăzi s-ar numi sponsori. A beneficiat ulterior de subvenţie de la stat. Când s-a despărţit de Teatrul de Artă, Meyerhold a plecat cu partizanii săi în provincie, unde, în prima stagiune, a montat 73 (nu este o greşeală de tipar) de premiere, apoi a venit la teatrul unei mari vedete petersburgheze, care avea sponsorii ei, a binemeritat postul de regizor al Teatrelor Imperiale. O parte din trupa lui l-a urmat şi administrativ în noile locuri, cu ceilalţi organiza spectacole ocazionale, foarte gustate de un public select şi bogat. După revoluţia din 1917 a beneficiat şi el de subvenţia statului, la teatrul care îi purta numele şi care i-a adus în cele din urmă moartea. Dar asta este altă poveste. Sunt de reţinut flexibilitatea şi dinamismul, faptul că liderii erau nu doar creatori, ci şi manageri (folosind din nou vocabularul zilei de azi).

În România, anul 1989 a găsit trupele teatrale într-o structură extrem de dezechilibrată. Aplicarea unor grile succesive de economii a determinat pensionări care practic înlăturau generaţia bunicilor de pe scenă. Instrucţiunile pentru repartizarea absolvenţilor de învăţământ superior nu permiteau angajarea tinerilor în Bucureşti şi în oraşele mari. În elanul primelor luni postrevoluţionare trupele s-au completat cu persoanele necesare, cu cele care ar putea fi vreodată necesare şi cu prietenii lor cei mai buni. În afara crudei şi masivei selecţii făcute de destin, nimeni n-a avut curajul să privească un actor în ochi şi să-i spună: „Caută-ţi un loc unde să fie nevoie de talentul tău". Teatrele bucureştene adăpostesc câte două, dacă nu trei trupe, cu liderul lor informal. Uneori, când se anunţă regia unui spectacol, ştii pe cine vei găsi, dar mai ales pe cine nu vei găsi în distribuţie. Deşi nu sunt bani şi într-o asemenea situaţie un bun gospodar îşi situează investiţiile pe obiectivele performante, mai primesc subvenţie o seamă de teatre din ţară care nu mai au nimic în comun cu o instituţie profesionistă. Paradoxal, în condiţii de austeritate, numărul teatrelor, în loc să scadă, creşte. Teoretic, nu e nimic rău în asta, dacă orgoliul autorităţilor locale sau al unor entuziaşti rătăcitori s-ar putea însoţi de ambiţii creatoare pe măsură.

Încercarea de a dobândi normalitatea prin schimbarea directorilor de teatru este, după părerea mea, sortită din principiu eşecului şi nu face decât să compromită bunul nume al unor artişti. Cât timp directorul este chemat să administreze şi să conducă un organism pe care nu el l-a creat şi pe care nu-l poate redimensiona conform necesităţilor, dar şi propriilor opţiuni artistice, ocupantul fotoliului trebuie să facă din nou apel la modestie şi capacitate de sacrificiu. I-am întrebat pe Victor Rebengiuc şi pe Leopoldina Bălănuţă ce piese se vor pune **pentru ei** în colectivele pe care le conduc. M-au privit ca pe un trimis al diavolului şi mi-au răspuns la fel (fără să ştie unul de altul): „Întâi trebuie să am grijă de ceilalţi". Dar teatrul nu este o instituţie de binefacere şi cei doi actori-directori (ca şi alţi regizori sau interpreţi) îşi pot pune marca asupra evoluţiei colectivului nu din birou, ci de pe scenă. Generozitatea unui artist nu se judecă în raport cu colegii, ci în raport cu publicul.

S-a discutat şi se mai discută, probabil, despre politizarea teatrului prin numirea de directori. Numai un activist de partid stupid (şi nici un partid nu deţine monopolul stupidităţii) îşi poate închipui că face un bine unui om numindu-l director de teatru. Retribuţia e mizeră, puterea limitată, inventivitatea celor nemulţumiţi – infinită. Concursurile pentru postul de director trebuie însoţite de demersurile necesare pentru instaurarea unei legislaţii permisive şi flexibile, pentru înlăturarea directivelor care înlănţuie puterea de decizie. În absenţa lor, concursurile sunt un lung prilej de contestaţii, când nu se ajunge până la proces. Dacă e cineva căruia nu-i convine

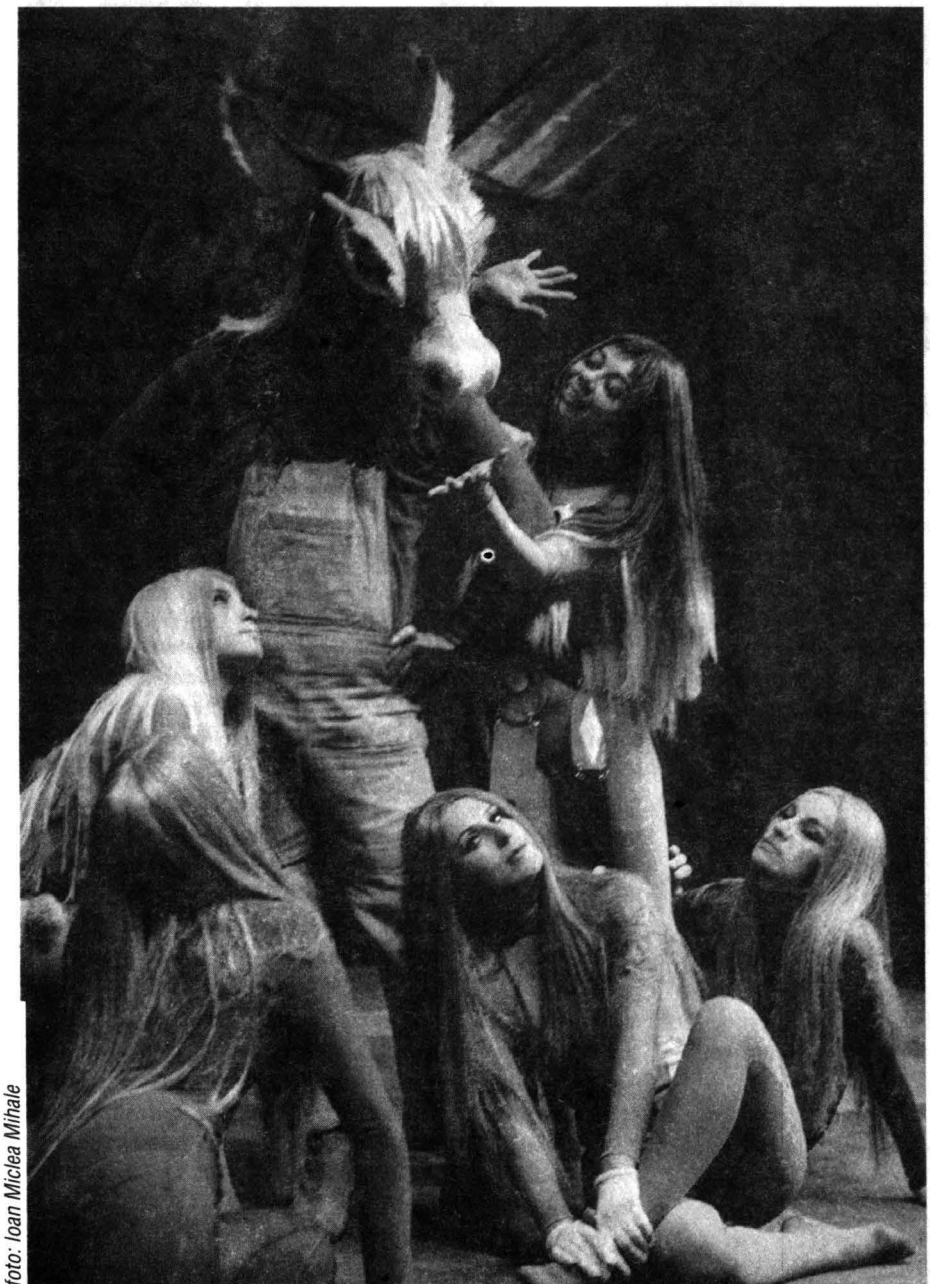


foto: Ioan Miclea Mihale

Scenă din Visul unei nopți de vară **de Shakespeare la TN Cluj (regia: Vlad Mugur)**

rezultatul unui concurs legal, să se ducă în altă parte, unde își găsește colegi de gândire sau de pahar, nu să infesteze cu reclamații viața trupei, dacă nu a orașului.

Trebuie să ne obișnuim cu gândul că teatrul nu este o proprietate colectivă. El aparține nu celui care posedă clădirea, ci aceluia care o însuflețește. Democrația nu înseamnă alegerea directorului printr-o majoritate de voturi, ci alegerea de către director a unei majorități cu care se poate conlucra armonios. În artă democrația presupune nu simularea modestiei, ci stimularea orgoliului.

MAGDALENA BOIANGIU

Berliner Ensemble traversează o criză de când Martin Wuttke a demisionat din postul de intendent, pe 4 decembrie 1996. Acest mare actor care a triumfat în **Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită** nu a izbutit să-și impună planul de restructurare a teatrului întemeiat de Bertolt Brecht în 1949. Wuttke o consideră vinovată pe Barbara Schall-Brecht, fiica și moștenitoarea dramaturgului, care se împotrivește înnoirii, impunând clișee regizorilor doritori să monteze piesele răposatului ei tată. Oglindă a fostei R.D.G., Berliner Ensemble este victima propriei sale istorii și, în timp ce se pregătește, pentru 1998, sărbătorirea centenarului Brecht, teatrul nu-și găsește locul său în Berlinul unificat.
(„Le Monde" – 28 ianuarie 1997)

Unul dintre cele mai prestigioase teatre de pe scena internațională, **Piccolo Teatro** din Milano, traversează o serioasă criză de când a demisionat întemeietorul său, regizorul Giorgio Strehler, pe 12 decembrie 1996. Scârbit de atacurile primăriei din Milano, deținută de Liga Nordului (partid de dreapta, în timp ce regizorul este afiliat stângii – M.B.), Strehler a renunțat la direcție cu câteva luni înainte ca teatrul să aniverseze jumătate de secol de la înființare. Jack Lang (fost ministru al Culturii în Franța, om de stânga, prieten cu regizorul) a acceptat pe 9 ianuarie, la invitația personalului din teatru și a vice-prim-ministrului italian, să asigure un interimat, până când Strehler își va relua postul.
(„Le Monde" – 14 februarie 1997)

La șapte ani după schimbarea regimului, artiștii sunt sfâșiați între sărăcia progresivă și experiența libertății. Unele scandaluri recente pun sub semnul întrebării buna-credință a aliaților lor naturali, liberalii, și le accentuează teama revenirii la putere a reprezentanților unui naționalism retrograd. **Teatrul „Katona József"** este cel mai prestigios din capitala ungară. Unul dintre regizorii săi, Tamás Ascher, este neliniștit de dezechilibrul creat între scenele care consideră teatrul o artă și cele care au adoptat criteriile show-business-ului.
(„Le Monde" – 26 februarie 1997)

Directorii și schimbarea

Diana Gheorghian, Valer Dellakeza și Tudor Gheorghe în Unchiul Vanea de A. P. Cehov la TN Craiova (regia: Mircea Cornișteanu)

Tot încercând să scriu cronica unui spectacol craiovean, nici mai bun, nici mai rău decât atâtea altele, a unui spectacol, cu alte cuvinte, „onorabil", m-am trezit că pixul o ia razna, obligându-mă să scriu nu despre cu totul altceva, ci despre ceva probabil mai important în viața teatrului din Craiova, ca și a altor teatre din țară. Iar cum totul în teatru pornește de la repertoriu sau de la director (ceea ce e și nu e chiar același lucru), iată-mă scriind despre climatul nostru teatral, dominat în ultimii ani de schimbarea directorilor. Multe dintre aceste schimbări vor fi fost necesare. Altele s-au dovedit derizorii, penibile sau de-a dreptul întristătoare. Acum, istoria riscă să se repete, desigur pe fundalul inevitabilelor schimbări ale tranziției. Așa că pixul, știind-o pe-a lui, s-a simțit obligat **să dea sama** și de cele ce se întâmplă în teatru, dincolo de un spectacol sau altul.

Cine-și închipuie că repertoriul unui teatru e doar o listă de titluri (sau de „opțiuni" regizorale), decisă în ultimă instanță de un director care nu are – evident! – nici un merit atunci când spectacolele au succes, dar e singurul vinovat atunci când n-au – pentru că el a hotărît înscrierea pieselor în repertoriu! – dovedește o lipsă de înțelegere a fenomenului teatral, de care nici n-ar mai trebui să ne ocupăm, dacă ea n-ar fi generalizată, în primul rând în teatre. E de la sine înțeles că directorul are datoria să ia în calcul tot ceea ce ar putea să ducă la succesul spectacolului, de la calitatea textului și a actorilor pe care-i are în trupă, la anvergura artistică a viziunii regizoral-scenografice și la probabilitatea receptării ei de către public. Numai că directorul, fiind și el până la urmă tot om, se poate înșela și poate greși, mai ales atunci când e vorba de piesele unor autori în viață, mai puțin cunoscuți sau încă neconsacrați. Ca să nu mai vorbim de faptul că piesa unui autor american, presupus a fi „cu relații", poate însemna virtualmente un (utopic) turneu în America, după cum piesa unui parizian prin adopție poate însemna un (la fel de utopic) turneu la Paris. Greșește foarte mult directorul dând teatrului său o astfel de șansă? Și da, și nu. Dar acum va „greși" nu în funcție de succesul sau insuccesul spectacolului, față de care, iarăși, nu va avea nici un merit sau va purta toată vina, ci în funcție de perfectarea turneului, devenind singurul vinovat când acesta nu are loc, date fiind costurile lui exorbitante!

PUNCTE DE VEDERE

Tot directorul e vinovat atunci când organizează un festival teatral, ca și atunci când nu organizează nici unul. Iar când festivalul este internațional și directorul trebuie să respecte totuși legislația românească în vigoare, care se dovedește de altfel nu doar improprie și nestimulativă, ci de-a dreptul aberantă, atunci directorul riscă să fie găsit vinovat și de Garda financiară și de Curtea de conturi, chiar dacă nu și-a însușit, personal, nici un leu!

Lucrurile se complică nu atunci când teatrele merg prost și directorii se dovedesc incapabili pentru această funcție, ci, dimpotrivă – adică așa cum e „firesc" la noi! – atunci când teatrele merg bine și directorii sunt recunoscuți ca buni manageri. Căci în teatru eșecul nu supără pe nimeni, în timp ce succesul irită și deranjează pe toată lumea! Așa se face că directorul, dacă nu fură, bea, iar dacă nu bea, trăiește în văzul lumii cu nu știu care actriță, în caz contrar știind toată lumea că e homosexual! Și cum lucrurile nu se vor schimba niciodată în teatrul X ca și în teatrul Y până nu se va schimba directorul, o impresionantă cantitate de reclamații, mai ales anonime, se va aduna la primărie, la prefectură, la minister, la poliție, la procuratură sau Parchet, la guvern sau președinție, la Senat ca și la Camera Deputaților, nefiind departe vremea când ele vor ajunge și la Consiliul Europei!

Dacă directorul se întâmplă să fie un „fost", asta neînsemnând altceva decât că **a fost** director și până în '89, lucrurile devin de-a dreptul intolerabile! Cum să fi fost competent și atunci ca și acum? E ca și când ai spune că un medic, un dirijor, un compozitor sau un cercetător în biologie ar fi putut să fie competent sau talentat și înainte și după '89! Ba chiar și înainte și după noiembrie '96! Atunci, de ce-am mai votat schimbarea?

E drept că majoritatea a votat schimbarea în bine, nu schimbarea în sine! Dar ce mai contează „costurile", dacă putem da jos directorul? Oricum, a fost membru de partid, căci altfel nu putea să fie director! Iar acum, în loc să intre la P.D.S.R., la P.N.Ț.C.D., la P.D. sau la P.U.N.R. ori la mai nu știu ce, ca să arate clar de partea cui e, el continuă să nu facă altceva decât să-și vadă de treabă! Păi, unde-am ajunge dacă toți și-ar vedea de treabă, în loc să facă politică?! Nu e în nici o alianță măcar, dar are pretenția să fie susținut și de municipiu, și de județ, ba și de minister! Ca și cum ministerul ar trebui să susțină, automat, toate festivalurile sau revistele care s-au dovedit viabile și de importanță națională, în loc s-o ia de la zero, de la „proiecte culturale" scoase „la licitație", când se știe clar că tot ce s-a făcut înainte – mai ales ce-au făcut directorii! – a fost prost, iar cultura n-are nevoie de continuitate. Ne aflăm doar în România, unde, de fiecare dată, lumea începe cu noi și totul trebuie luat de la capăt!

De ce ar avea nevoie, așadar, directorul de teatru care a știut să-și conducă corabia și „înainte", și „după", dovedind că poate s-o strecoare și prin nemiloasele și întortocheatele fiorduri ale tranziției? De o hărțuială continuă, și dinlăuntrul și din afara teatrului, din partea celor care cât de cât se pricep la asta și mai ales din partea celor care habar n-au de teatru, dar au devenit peste noapte specialiști în „schimbare".

Prin anii colectivizării, văzând cum se duce de râpă toată agoniseala, țăranii din Oltenia scoseseră și ei o vorbă: „Poa'să fie cât de prost/ Să nu fie cum a fost!". Observând cum se schimbă directorii în clipa de față, desigur prin „concurs" (căci concursul poate fi și de împrejurări!), tare mi-e teamă că în locul invocatei rigori morale și principialități absolute riscăm uneori să ne întoarcem la un singur „criteriu":

Poa'să fie cât de prost
Să nu fie cum a fost!

VICTOR PARHON

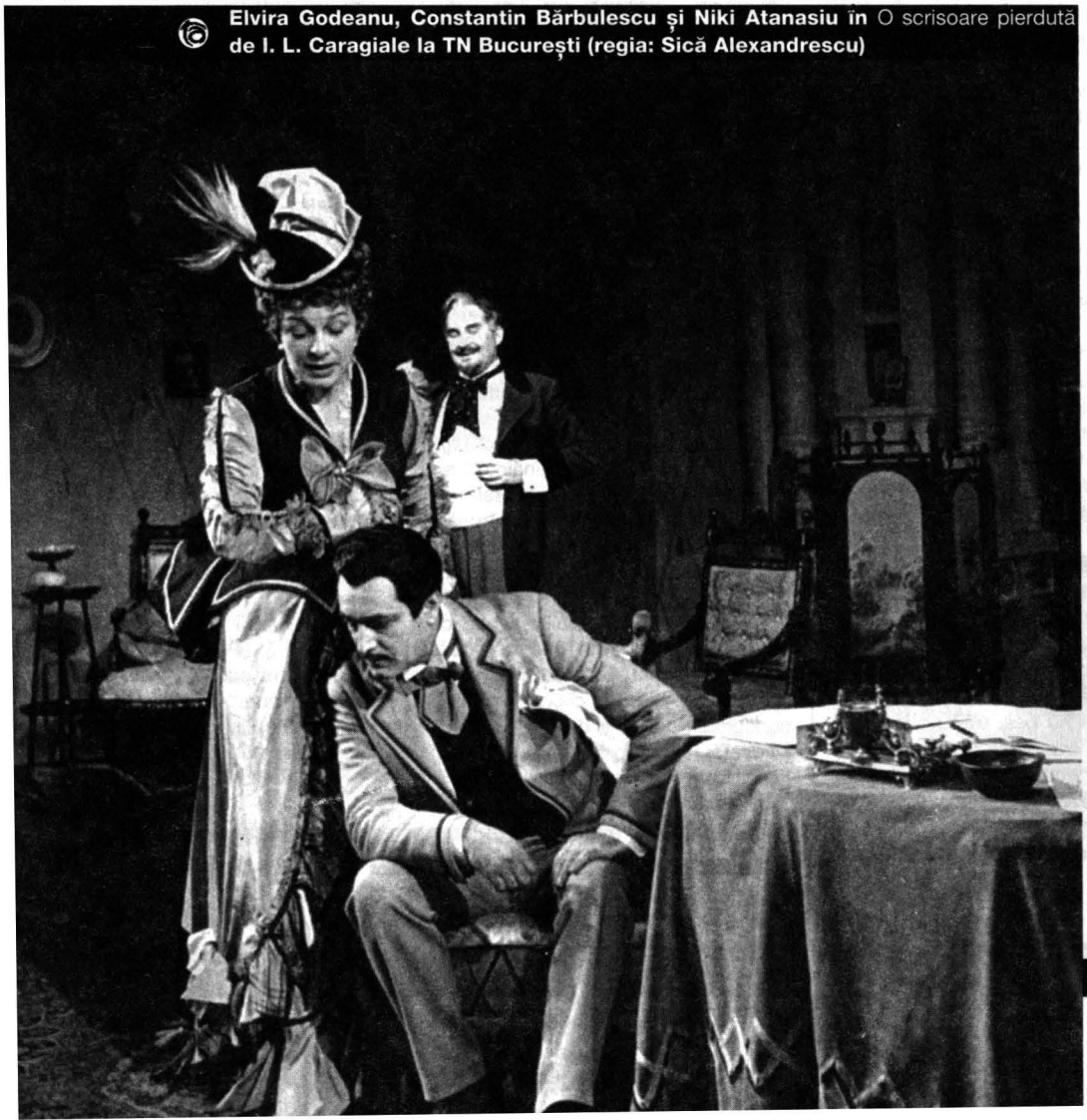
Dumnezeu cu mila !

Citind interviurile acordate de actorii români (multe, apărute chiar în revista noastră), e greu să nu observi frecvența cu care se ivește în discursul lor cuvântul „Dumnezeu". Și nu numai atunci când e vorba despre viața particulară a celui intervievat, despre dorințele și credințele lui ca persoană oarecare, „civilă", ci și atunci când se discută despre meseria sa. Foarte adesea, evocând împrejurările studierii unui rol sau momentul interpretării lui pe scenă, într-o reprezentație ori alta, actorul român, în special cel tânăr, recurge la expresii precum: „A vrut Dumnezeu să fie bine", „Dumnezeu a ținut cu mine", „L-am simțit pe Dumnezeu în preajmă" etc. În variantă mai modestă și mai poetică, divinitatea supremă e înlocuită cu „Îngerul": „S-a pogorît (sau nu s-a pogorît) Îngerul". În traducere liberă – și liber-pansistă –, asta înseamnă „În cutare seară am jucat bine (sau prost)".

Se poate deduce de aici că actorul român, mai ales cel tânăr, e o ființă profund religioasă și care, în plus, ține să-și afirme convingerile nu numai în biserică sau acasă, ci și în lume, adică în mediile de informare. Uneori, chiar așa și este (deși, mi se pare, un credincios autentic ar trebui să evite a lua numele Creatorului în deșert), alteori el nu face decât să se conformeze modelului pioșeniei declarative, lansat cu succes după 1989. Dincolo însă de aceste posibile motivații, în fervoarea religioasă aplicată atât de insistent chestiunilor referitoare la profesie se lasă recunoscută, cred, o concepție adânc și multilateral nocivă: actorul român pune reușitele și nereușitele sale nu pe seama propriei priceperi sau nepriceperi în meserie (ori măcar a oscilațiilor regretabile cu care o practică), ci pe seama voinței supreme căreia, bineînțeles, nimeni și nimic nu-i poate sta împotrivă. Cu alte cuvinte, nu el, actorul, e de vină că, neînvățându-și bine rolul, bâlbâie replicile, că, neantrenându-se suficient, își pierde suflul în mijlocul unei tirade, că, necontrolându-și emisia vocală, urlă sau șoptește când ar trebui să vorbească normal, ci „Îngerul", care, în seara cu pricina, și-a întors fața de la el. Eventual, către unul sau altul dintre parteneri.

Radu Beligan în Revizorul de N. V. Gogol la Național bucureștean

Lăsând gluma la o parte – deși zic zău lui Dumnezeu că n-am prea glumit! –, cred că actorii noștri, și mai ales cei din generația tânără, sunt tentați să privească nepermis de superficial tot ceea ce ține de pregătirea profesională efectivă, de **tehnica** meseriei, dând credit excesiv **inspirației**, denumire laică, în fond, a aceleiași forțe supranaturale. Este aici, poate, un dispreț deopotrivă latin și bizantin față de munca tenace și migăloasă prin care anglo-saxonii și germanicii, de pildă, își modelează capacitățile pentru a obține rezultate dacă nu strălucitoare, cel puțin temeinice. Este însă, mă tem, și un efect al tranziției incomplete și dezorganizate de la școala de teatru de tip stanislavskian, considerată învechită și, cine știe, reacționară, la o formulă de teatru destul de vagă în contururi, impropriu asimilată spiritului occidental și socotită mai „liberă". Născută pe vestigiile căutărilor de limbaj scenic ale lui Artaud (printre alții) și alimentată de redescoperirea entuziastă a commediei dell'arte, cu splendidele ei canoane (!) de improvizație și bravură fizică, această formulă – botezată când „teatru de imagine", când „teatru de mișcare" – pare să dea mai multă satisfacție atât regizorilor, cât și actorilor, flatându-le inventivitatea, creativitatea, pe scurt libertatea. În raport cu ce? Desigur, cu textul și cu închipuitele constrângeri reprezentate de acțiune, de personaje și de relațiile dintre ele. Luată întocmai drept ceea



Elvira Godeanu, Constantin Bărbulescu și Niki Atanasiu în O scrisoare pierdută de I. L. Caragiale la TN București (regia: Sică Alexandrescu)

ce este, adică drept o metodă, printre altele, de a face teatru şi utilizată ca atare, ea a produs în lume o serie de spectacole admirabile, fără a deveni însă un scop în sine. A devenit aşa ceva abia pe meleagurile noastre teatrale, aprig pornite pe combaterea oricărei lumini de la Răsărit, inclusiv a celeilalte metode, aceea stanislavskiană, cu prescripţiile ei de „trăire" şi adevăr psihologic. Aici a fost, pe deasupra, metisată cu elemente nedigerate de „ritual", „mister", „miracol" ş.a.m.d., preluate de-a valma din mitologia păgână şi din tradiţia creştină.

Urmarea concretă a acestei combinaţii aiuritoare, degustată cu voluptate de către unii pedagogi – profesorii de actorie şi regizorii „non-conformişti", regizorul fiind şi el, la urma urmei, un pedagog –, este apariţia, în ultima vreme, a promoţii întregi de actori incerţi, aproximativi, copie fidelă a procedeelor folosite pentru instruirea lor. Sunt actori care nu ştiu să poarte un costum pe scenă (costumul, chiar cel contemporan, fiind, fără îndoială, ceva demodat, anacronic, a fost înlocuit cu veşnicele cămeşoaie şi eternii „colanţi"), actori care nu ştiu unde să-şi ţină mâinile nici când vorbesc, nici când tac, actori care nu ştiu să se aşeze firesc pe (şi nici să se ridice firesc de pe) un scaun, actori inapţi să rostească „bună ziua" pe orice ton intermediar între ţipăt şi mormăială, actori cu figuri imobile şi ochi goi, precum măştile tragediei antice şi ale comediei renascentiste. Sunt actori incapabili să **construiască** un personaj, să-i dea viaţă pe scenă, să-l **individualizeze** prin acele infinite nuanţe de mimică, gest şi intonaţie care fac, în realitate, deliciul oricărui iubitor de teatru. Şi, de fapt, al oricărui **profesionist** de teatru.

Ar fi fost de aşteptat ca abandonarea metodei – hai să-i zicem – realiste şi adoptarea metodei contrare, căreia nu ştiu cum să-i zic, să fi produs cel puţin excelenţi acrobaţi, virtuozi ai improvizaţiei, ai cântului şi dansului etc. Nu s-a întâmplat nici asta. Zdrobitoarea majoritate a actorilor tineri se mişcă greoi şi dezordonat, gâfâie şi transpiră după trei genuflexiuni şi cinci fandări, cântă mediocru şi dansează fără graţie; cât despre abilitatea de a improviza... Cauza acestei situaţii stă în faptul că nici însuşirea noii metode nu se petrece în virtutea unor reguli clare şi a muncii enorme pe care ea o impune. Şi aici, „inspiraţia" a fost preferată tehnicii.

Or aceasta e, după părerea mea, cheia problemei: dincolo de orice metodă, curent sau tendinţă stilistică, actoria, înainte de a fi artă, trebuie să fie **meserie**. Sau, dacă acest termen nu sună destul de „elevat", **profesie**. Nu profesie de credinţă, ci profesie practicată cu seriozitate, conştiinciozitate şi, mai ales, pricepere. Că poate fi aşa ne-au demonstrat actorii lui Dodin, actorii lui Strehler, actorii trupelor britanice. Că trebuie să fie aşa ne vor demonstra noile structuri organizatorice care, mai devreme sau mai târziu, vor apărea şi în România. Ca să poată obţine un contract, actorul român, mai ales tânăr, va fi nevoit să renunţe a aştepta „pogorîrea Îngerului" şi să se transforme într-un profesionist veritabil. Spre consolare, îi rămâne dictonul „Dumnezeu ajută pe cel ce se ajută singur".

ALICE GEORGESCU

P.S. A se observa că nicăieri, în cele de mai sus, nu am apelat la cuvântul magic **talent.** Nici nu era nevoie. Căci... există oare actor român fără talent?

Natură moartă cu demisie

Se ştie că marea nenorocire a doctrinelor religioase sau sociale o constituie maniera autoritar-categorică în care sunt enunţate sau impuse. Cronica teatrală suferă, la rându-i, de această meteahnă. Personal, mă număr printre cei ce repudiază felul dictatorial în care sunt concepute criticile teatrale sau de orice fel, în genul „a fost bine", „a fost rău". Oricine are dreptul să-şi exprime părerea despre un act cultural, dar, când este exprimată public, ea devine automat un bun public şi emiţătorul are datoria morală de a se face cunoscut în datele lui biografice, pentru ca noi, beneficiarii, la rându-ne cu biografii care mai lustruite, care mai prăfuite, să ştim **cine** este cel care a spus ce a spus şi, respectiv, **cine** este cel care a scris ce a scris.

Propuneam unui cărturar, căruia îi port un fidel respect, ca orice demers critic, la nivelul oricărei secţiuni, să înceapă cu sintagma „după părerea mea". Ar fi o scuză a criticului în faţa celor care cred că a greşit şi o uşurare a celor care, criticaţi fiind, pot să exclame liniştiţi: „Asta e" sau „imbecilul".

Bucuria fiecărei premiere din ultima parte a existenţei mele a fost constant diluată de apariţia aceluiaşi grup, cenuşiu şi monoton în linia discursului. Agresivitatea slugarnică de care dă dovadă în asemenea situaţii o mediocritate binecunoscută a lumii teatrale este uimitoare. Pentru că răul este asociativ, mai dansează în această horă, bolnavă şi duhnitoare, unul dintre stăpânii meselor pătate de băuturi ieftine, împreună şi cu un bărbat în fustă, urît, gras, asudat şi tabagic, pe care ruşinea l-a ascuns sub câteva nume în spatele unui ziar. Nu dezvălui, deocamdată, identitatea celor care intră în compoziţia acestui grup. Ar fi un atac la pudoare.

Horaţiu Mălăele...

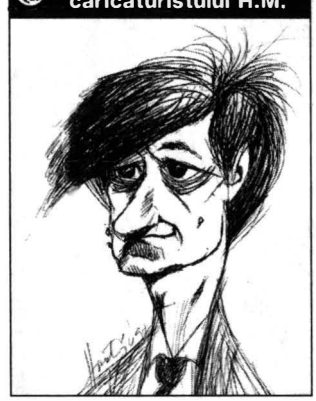
Îmi aduc aminte, aparent fără nici o legătură, de vorbele lui Jonathan Swift: „Singurul semn că s-a născut un lucru bun: imediat se va forma o conjuraţie a imbecililor împotriva lui". Este o consolare şi, în acelaşi timp, o formă intelectuală de resemnare.

Cred în teatrul care emoţionează, în forţa gândului, în dictatura ideii. Cred în teatru, indiferent de categoria stilistică ce îl impune. Cred şi sunt interesat, în egală măsură, de teatrul simbolist, metaforic, constructivist, nebun sau necomun, ce poate revoluţiona sau crea, la rându-i, o manieră plicticoasă şi condamnabilă, ce cred că i-a îngenuncheat şi supus pe mai-sus-amintiţii mei contemporani.

Şi, pentru că instituţiile adiacente teatrului, ce ne conţin şi mă conţin, s-au politizat exagerat, aşa încât au devenit irespirabile, ţinând cont de infirmitatea mea politică, vă rog să-mi primiţi această demisie publică din toate funcţiile avute până acum, inclusiv cea de vicepreşedinte al Societăţii Teatrale Române. Veţi continua să mă găsiţi în teatre, ca actor, regizor, scenograf sau grafician, împotriva voinţei detractorilor mei, fără de care viaţa ar deveni o zdreanţă umedă şi inutilă.

■ **HORAŢIU MĂLĂELE**

...şi Ion Caramitru, în viziunea caricaturistului H.M.



Renumeraţia de la buget !

1. Credeţi că teatrele vor fi subvenţionate în continuare de la buget sau urmează o restructurare a lor?
2. Cum vedeţi această restructurare?
3. Ce credeţi că se va întâmpla cu actorii actualmente angajaţi în teatre?

MIRCEA ALBULESCU: „Alternativa cea mai sigură"

1. Orice reformă care va diminua finanţarea instituţiilor de spectacol se va dovedi o „re-formă" nefericită. Instituţiile de spectacol (şi nu numai ele) trebuie să beneficieze de o triplă finanţare. De la centru, de la primării sau prefecturi, şi de la eventualii sponsori ocazionali. Firește, cât privește cuantumul finanţării, primele două foruri trebuie să aibă o valoare egală. Adică atât guvernul cât şi primăriile să fie obligate să respecte sumele propuse de una din părţi. Teatrul românesc reprezintă o mare biruinţă a spiritualităţii noastre şi trebuie „reformat" cu iubire şi maximă competenţă.

2. Bineînţeles, cine munceşte mult şi bine trebuie să câştige mult şi bine. Dar teatrul este (după vânătoare) cea de a doua îndeletnicire colectivă. Dialogul replicilor sau al gesturilor este cea dintâi virtute a artei dramatice. Configuraţia dramaturgică presupune şi... trecători. Ei bine, valoarea acestora în structura spectacolului este la fel de importantă ca şi a actorului care joacă mult, mare, tare şi bine, chiar dacă sub raport cantitativ aportul „trecătorului" este mai mic, mai uşor, într-un cuvânt, mai trecător. Şi asta pentru binecuvântatul motiv că fără zecile de personaje „trecătoare" nici o singură piesă a marelui Will n-ar mai vedea lumina rampei. (Iată, dacă vreţi, unul dintre motivele pentru care capodopera camilpetresciană **Danton** a zăcut decenii la rând în sertarele secretariatelor literare.) Cine crede că se poate face teatru burdușind planul al doilea al spectacolului cu „nu-contează-cine", cine crede că personajele secundare sau personajele colective (vezi **Danaidele** ori **Phaedra**) pot fi aruncate în scenă cu fărașul, nu e un om de teatru, iar prezenţa lui, ca factor de decizie într-o asemenea instituţie, e o crimă.

Teatrele de repertoriu trebuie să fie finanţate! Triplu finanţate! Singura „re-formă", care să ofere forme noi şi creatoare teatrului, este ca instituţiile de spectacol să capete banii de care au nevoie! Cu bani puţini sau, şi mai bine, fără bani (după cum visează unele capete din căpătâiul căpătânii), nu se pot încropi decât trupe sporadice, care să joace un spectacol (dacă se vinde) până la epuizare, după care să caute bani pentru un alt proiect care, indiferent de valoarea lui, va fi sau nu va fi teatru doar dacă vor fi sau nu vor fi bani.

Şi atunci... „Iată-ntrebarea. E oare mai de laudă să suferi în sinea ta săgeţile şi praştia norocului vrăjmaş, sau mai degrabă să te-narmezi în faţa unei mări de zbucium şi prin luptă s-o răpui?..." Şi atunci... E limpede că este imperios necesar ca preţul gesturilor artistice şi culturale şi rămână încă multă vreme „nefiresc" de scăzut pentru a putea alinia „viaţa de tranziţie" a românilor, învăţându-i drumul către Teatru, Operă, Filarmonică, Galeriile de Artă Plastică şi atâtea alte forme , unele chiar nebănuite încă, de a ne înălţa fruntea cu lumina unui gând către înalt, uitând pentru câteva clipe lacrima sălcie a „imediatului obiectiv".

Alternativa artistică şi culturală este cea mai sigură cale spre România de mâine!

Valeria Seciu şi Mircea Albulescu în Pescărușul de Cehov la Teatrul Mic (regia: Cătălina Buzoianu)

ŞTEFAN RADOF: „Schimbare de mentalitate"

1. Categoric vor fi subvenţionate, dar sub altă formă. Vor fi restructurate cu siguranţă, dar pentru asta este mai întâi nevoie de o lege a instituţiilor de spectacol (pe care şi actuala guvernare întârzie să o dea la iveală – şi nu ştiu de ce, poate din dorinţa de „temporizare" a unor mentalităţi care privesc circumspect reforma). Totuşi, cred că acest fenomen se va produce. Numai că subvenţionarea, în condiţiile unui sistem democratic liberal, trebuie concepută în aşa fel încât să devină cu adevărat un mod de susţinere a culturii şi mai ales a artei teatrului, care are o solidă tradiţie la noi.

2. Detaliind ceea ce am spus mai înainte, eu cred că mişcarea artistică **emblematică** – înţelegând prin aceasta Teatrele Naţionale, filarmonicile, Opera, Opereta, chiar şi teatrele de revistă – trebuie să fie finanţată direct de la buget, oferindu-i-se, însă, o autonomie şi juridică, şi financiară.

O altă categorie ar fi cea a teatrelor municipale. Eu consider că fiecare capitală de judeţ are orgoliul de a tutela măcar un teatru profesionist pe teritoriul său. Deci nu se va pune problema desfiinţării acestora.

A treia categorie ar fi cea a teatrelor particulare, cu o multitudine de forme de organizare – de la cele stabile, de repertoriu, şi până la trupele constituite ad-hoc.

Fiecare dintre aceste structuri ar presupune un mod de finanţare care se poate face pe proiect ori pe stagiune de către Ministerul Culturii, Consiliile Locale sau de către sponsori.

Întorcându-mă la Teatrele Naţionale şi la cele municipale, vreau să adaug că, pentru a putea beneficia de o subvenţionare de la stat, ele trebuie să aibă mai întâi un statut propriu care, firește, poate fi diferenţiat după specificul fiecărei instituţii – angajamente pe termen fix, sau permanent, când este vorba de Teatrele Naţionale, unde artiştii de renume pot deveni societari.

Nenorocirea contractului colectiv de muncă este că egalizează calităţile şi competenţa în funcţie de vechime. Este absurd!

3. Eu socotesc, sincer vorbind, că asta seamănă mai mult cu „pisica neagră" aruncată în curtea breslei noastre. Dar nu mă nelinişteşte! Orice trupă stabilă va putea să facă angajamente, să zicem, pe patru ani, pe trei, pe doi şi pe un an. Actorii angajaţi la început pe un an vor putea – în funcţie de prestaţia lor artistică – să fie angajaţi apoi pe trei ani sau pe patru... Nu văd posibilitatea unei risipe valorice în domeniu decât prin menţinerea lui în această structură amorfă ce creează o situaţie duplicitară şi în conştiinţa vedetei, şi în conştiinţa interpretului de planul doi. Noi ar trebui să existăm după principiul confreriilor şi fără a ne ruşina că la început vom fi doar simpli novici...

Cred că foarte multe lucruri pot lua o altă întorsătură printr-o simplă schimbare de mentalitate, dar asta presupune, în primul rând, asumarea unei responsabilităţi.

Mă bucur sincer că în teatrul nostru (Teatrul „Nottara" – n.n.) a venit un director tânăr, energic – dl Vlad Rădescu – şi care, cu siguranţă, va face aici o instituţie-pilot în lumina ideilor expuse. În plus, îl socotesc un apărător al breslei noastre.

EMIL HOSSU: „Contracte pe o perioadă determinată"

1. Pe timp scurt, sunt convins că vor fi subvenţionate; în viitor, cred că va trebui să se descurce singure.

2. Depinde foarte mult de restructurările din economie. Se va ţine cont de legile ce vor trebui să apară şi probabil că actorul care nu va mai avea un angajament pe viaţă, va trebui să accepte contracte pe o perioadă determinată sau pe proiect.

3. Dacă reforma în mişcarea teatrală va avea loc după cea din economie, cu siguranţă se vor găsi şi mijloacele de protecţie socială adecvate.

Fiind simplu actor şi nefăcând parte din organele de decizie, nu pot da un pronostic în legătură cu ceea ce, cu siguranţă, se va întâmpla. Dar sunt sigur că această schimbare va veni. Repede, însă, NU!

VLADIMIR GĂITAN: „Artişti pe bandă rulantă"

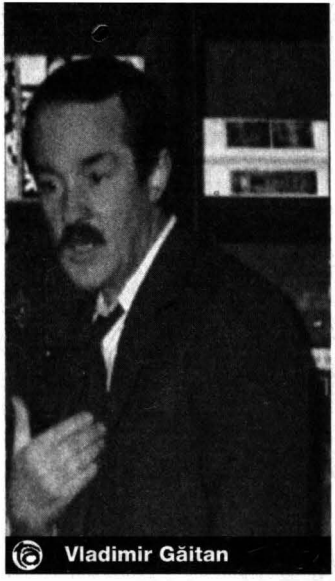
1. Consider că teatrele trebuie subvenţionate în continuare, dar este evidentă necesitatea unei selecţii după criterii valorice; sunt foarte multe teatre care nu-şi justifică existenţa. Cu durere o spun, acestea trebuie desfiinţate!

2. În primul rând mă bucur pentru decizia d-lui ministru Ion Caramitru de a fi lăsat teatrele sub tutela financiară a Consiliilor Locale, pentru că aici fondurile sunt mai elastice şi oferă mai uşor posibilitatea unor subvenţii reale. (Eu, din păcate, am „funcţionat" ca director al Teatrului de Comedie exact în timpul procesului dintre minister şi primărie!)

Pe urmă, o dată cu micşorarea schemelor mult prea umflate ale instituţiilor de spectacol, lucrurile vor lua altă întorsătură...

Aş mai propune ca alternativă privatizarea atelierelor, astfel încât povara plăţilor să fie uşurată. Practic, aceste „apendice" ale teatrelor, cuprinzând ateliere de croitorie, tapiţerie, lăcătuşerie, ar putea să contribuie la bunul mers al producţiei prin veniturile pe care le-ar aduce în timpul în care nu lucrează pentru teatru.

Întorcându-ne la actori, suntem obligaţi să recunoaştem că, pe lângă statele de plată excesiv încărcate, şcolile de teatru – atât cele de stat cât şi cele particulare – „fabrică" artişti pe bandă rulantă. Ar trebui stopată această masivă „producţie" ce seamănă cu cea stahanovistă (când confecţionam milioane de piuliţe peste plan, dar nu aveam ce mânca...) Această fata morgana născută într-o democraţie prost înţeleasă de către mulţi ar trebui să dispară înainte de a se ajunge la o „inflaţie" de actori şi actriţe cu care teatrele deja nu prea mai au ce face şi care duce spre o stare conflictuală prea puţin benefică artei. Este necesară o mai riguroasă selecţie în institute. Poate, dacă ar exista taxe adecvate învăţământului artistic, responsabilitatea profesorilor şi a celor care studiază ar creşte. (Deocamdată eu n-am auzit să fi rămas cineva repetent în facultăţile de teatru. Toţi absolvă în triumf cu media 10 şi bat, mai apoi, pe la porţile teatrelor bucureştene cu o dulce inconştienţă.) Ştiu că ceea ce spun acum este foarte crud, dar s-a creat o „cantitate" uriaşă de material uman... inutil profesiei noastre.


Vladimir Găitan

3. Va trebui să profesăm o a doua meserie. V-o spune Vladimir Găitan, care de mult cochetează cu acest gând. Evident, mulţi dintre noi vor renunţa la actorie... cu greu şi debarasându-se de orgolii. De asemenea, e necesar să se ajungă la angajamente ferme şi responsabile, care să nu permită migrarea haotică a actorilor dintr-un teatru în altul, făcând ca spectacole de mare valoare să moară din cauza unor colaboratori ce nu mai pot fi adunaţi laolaltă.

HORAŢIU MĂLĂELE: „O structură stalinistă"

1. Cred că teatrele vor fi subvenţionate în continuare de la buget sau că urmează o restructurare a lor. Sentimentul meu este incert pentru că nu ştiu dacă actuala guvernare are curajul să înceapă o reformă serioasă la nivel naţional şi care să implice absolut toate teatrele.

Noi am încercat să facem ceva acum câţiva ani; mă aflam şi eu printre „cei şase" de atunci; unii s-au risipit, alţii s-au prăpădit – şi de fapt nu s-a mai întâmplat nimic.

Sigur că este necesară o schimbare serioasă, pentru că mici „cosmetizări" s-au făcut dintotdeauna şi sub orice regim. Deocamdată continuăm să funcţionăm într-o structură stalinistă, respectiv comunistă; suntem plătiţi execrabil (vorbesc de actorii care lucrează). Sigur că sunt şi mulţi artişti „îngheţaţi" şi care nu fac absolut nimic – nu din cauza lor, evident, ci din motive subiective sau... obiective.

2. S-ar impune o restructurare la toate nivelurile. Trebuie schimbate nişte grile; trebuie – mi se pare – o înfrăţire a Ministerului Muncii cu Ministerul Culturii şi apoi să se purceadă la o adevărată reformă a teatrelor.

Se ştie că actorii care nu lucrează sunt plătiţi sensibil asemănător cu cei care muncesc tot timpul. Evident, ei trebuie remuneraţi în continuare cu acelaşi salariu de acum, trebuie susţinuţi de stat sau de instituţii adiacente, plătiţi şi ajutaţi, pentru că, în fond, talentul este un lucru subiectiv şi discontinuu: poate să existe azi, iar mâine să te părăsească! Şi atunci, într-o perioadă de criză, e normal să beneficiezi de un ajutor, indiferent sub ce formă.

3. Mai mult ca sigur că angajamentele pe contract ar avea efecte extraordinare – în primul rând, asupra spectacolelor care se vor îmbunătăţi, pentru că vei avea de ales nu dintr-o distribuţie limitată la cadrul unui teatru, ci din toată „puterea" actorimii române; în al doilea rând, se va câştiga mai bine şi se vor schimba şi alte lucruri. După părerea mea, sunt foarte multe fetişuri; mai dăinuie elefanţii, deşi calitatea lor a scăzut de mult: mulţi actori care ar trebui să fie schimbaţi şi foarte mulţi care aşteaptă să joace... Or nu se poate face nimic din cauza acestui sistem, din cauza acestei fortăreţe pe care nu o va distruge nimeni decât, eventual, o autoritate supremă care să cadă ca o ghilotină.

Cristian Şofron şi Horaţiu Mălăele în Puricele de Georges Feydeau la „Nottara" (regia: Horaţiu Mălăele)

CRENGUŢA HARITON: „O profesie care se bazează pe subiectivitate"

1. Cred că va exista o restructurare, dar nu în viitorul apropiat.

2. Bănuiesc că nu vor mai fi atât de mulţi angajaţi pe perioadă nedeterminată; presupun că va rămâne – dacă nu în toate teatrele, măcar în câteva – un nucleu de câţiva artişti, iar în rest totul se va petrece pe bază de colaborări, după sistemul occidental.

3. Probabil, vor fi solicitaţi; dacă vor fi solicitaţi. Este o profesie care se bazează mult pe subiectivitate. Contează mai puţin cât de bun eşti şi mai mult dacă vreun regizor are nevoie de tine. Eu sunt încă, oarecum, prizonieră a trecutului: mintea îmi spune că această reformă trebuie să vină, dar sufletul meu se teme. Poate că ar trebui să-mi urmez gândul, chiar dacă mai sălăşluieşte în mine spaima că nu voi fi distribuită şi că voi rămâne fără mijloace financiare. Pe urmă mai ştim că în Occident artiştii nu trăiesc numai din ceea ce câştigă în teatre. La noi, de bine-de rău, salariul, deşi ruşinos de mic, există. Încă...

COCA BLOOS: „Cererea–oferta–concurenţa–contractul"

1. Consider că numai o lege a teatrelor poate da un răspuns concret şi avizat acestei întrebări. Eu personal nu mă tem de restructurare, dar cred că teatrul nu poate fi abandonat, ci, dimpotrivă, el trebuie să fie subvenţionat în continuare (în limita posibilităţilor) de minister, primării şi, în special, de iubitorii de teatru. Înţeleg prin aceştia din urmă pe dragii noştri oameni de afaceri, care ar trebui să sprijine teatrul cu aceeaşi osârdie şi dragoste cu care sprijină fotbalul, tenisul, popicele şi Miss-urile.

2. Restructurarea trebuie să se bazeze pe principiile elementare ale managementului, şi anume cererea–oferta–concurenţa–contractul, un rol esenţial revenind, în acest sens, directorilor de teatre.

3. Cred că actorii trebuie să fie protejaţi, indiferent de vârstă, dar, în mod deosebit, cei care aparţin tinerei generaţii.

RADU BÂNZARU: „O utopie..."

1. Între scandalul băncilor şi scumpirea benzinei, între tranziţie, austeritate şi moartea animalelor în complexele unde ele ar trebui să se îngraşe, ar fi o utopie să-mi imaginez că se mai poate schimba ceva în teatrul românesc: o societate înţepenită şi bolnavă, care nu se va trezi curând.

2. Pot părea sceptic sau mai mult decât atât (motto de revistă şi nu numai), dar cred că dl ministru Ion Caramitru nu are puterea, hotărîrea şi disperarea de a schimba ceva.

Nu văd această restructurare în nici un fel, menirea mea pe acest pământ fiind cu totul alta.

3. În cazul fericit al unei schimbări – dar vorbim din nou de abstracţiuni – se va alege grâul de neghină, binele de rău, frumosul de urît. Cei antrenaţi vor supravieţui; ceilalţi – chelneri, şoferi, secretare, cine ştie...

DELIA NARTEA LUCACI: „Actorii să circule liber între teatre"

1. Cred că o restructurare a teatrelor este absolut necesară, dar, în aceeaşi măsură, consider că nu ar trebui să se renunţe la subvenţionarea acestora, deoarece pretutindeni în lume teatrul este susţinut de către stat.

2. Prima măsură şi cea mai importantă ar trebui să aibă în vedere conducerea teatrelor. Directoratul să fie acordat unor buni manageri şi nu (neapărat) unor personalităţi artistice, deoarece calitatea de mare actor sau mare regizor nu este întotdeauna direct proporţională cu aceea de bun manager.

De asemenea, actorii trebuie să poată circula liber între teatre, iar acest lucru nu este posibil decât pe baza unor contracte serioase care să le asigure o viaţă... decentă. Ei trebuie să fie retribuiţi în funcţie de ce şi cât joacă, pentru a

Coca Bloos în Danaidele lui Silviu Purcărete

se crea diferenţe între cei activi şi cei ce există doar pe statele de plată; cât despre cei pensionabili, să fie scoşi la pensie!

Este absolut necesară şi înfiinţarea unui sistem de impresariat artistic pentru protejarea intereselor actorilor, aflaţi deseori în dificultate, atunci când au posibilitatea să încheie contracte în afara teatrului (de film sau cu alte teatre).

3. Cred că vom rămâne angajaţi în continuare în teatre.

MARIUS STĂNESCU: „Nu se va putea copia în totalitate modelul occidental"

1. Sunt convins că urmează o restructurare, însă nu cred că subvenţionarea teatrelor de către minister şi municipalitate va fi suprimată cu totul.

2. E foarte greu să-mi dau seama cum va arăta această restructurare. Probabil, va semăna – într-un fel sau altul – cu cea din Occident. Oricum, ea va trebui să fie susţinută de o nouă legislaţie; şi mă gândesc în primul rând la o nouă lege a sponsorizării, care să atragă investitori serioşi în lumea teatrului.

Părerea mea este că nu se va putea copia în totalitate modelul occidental, ţinând cont de faptul că nu avem o economie naţională pe măsură. Deocamdată.

În orice caz, sper ca această reformă să dea actorilor şi oamenilor de cultură, în general, posibilitatea să fie plătiţi potrivit muncii pe care o depun.

3. Categoric, modalitatea de lucru va trebui schimbată, şi mă refer aici în special la lucrul pe contract. Aceia dintre noi care nu vor fi solicitaţi de un regizor sau de un teatru se vor îndrepta, probabil, spre altceva, pentru o perioadă mai lungă sau mai scurtă. Oricum, eu nădăjduiesc că va fi mai bine pentru fiecare dintre noi.

GEORGE IVAŞCU: „Să ne gândim în primul rând la public"

1. Nu ştiu. Dar, atâta timp cât societatea este în permanentă transformare, cred că şi teatrul va suporta anumite modificări. După părerea mea, însă, într-un sistem economico-financiar instabil şi dezorganizat poziţia teatrului şi a actorilor nu poate fi alta decât cea a unor cobai. Căci schimbarea cu orice preţ, fără a se ţine cont de resursele financiare şi de mentalitatea spectatorilor (familiarizaţi cu un teatru de repertoriu şi nu cu unul de proiecte), ar putea avea urmări dezastruoase.

În ceea ce mă priveşte, sunt deja un actor care circulă liber, care se mişcă după proiect; cu toate acestea nu cred că se poate pune încă problema restructurării după modelul vestic.

2. Pentru ca schimbarea să fie posibilă trebuie să avem în vedere, înainte de toate, mijloacele prin care ea se va realiza.

Să ne gândim în primul rând la public: de ce, pentru ce, pentru cine, când vine publicul la teatru? Pentru a afla toate acestea trebuie înfiinţată o comisie de sondaj alcătuită din psihologi, sociologi, teatrologi, care să testeze (pe minimum două stagiuni) preferinţele şi aşteptările publicului pentru care noi, actorii, jucăm seară de seară.

Pe de altă parte, această reformă vizează în mod direct actorul. De aceea, el trebuie să ştie din timp care vor fi repertoriile teatrelor şi proiectele companiilor – atât din Bucureşti cât şi din ţară –, pentru a putea alege şi a se putea orienta în stagiunea următoare.

Un alt element esenţial al angajamentelor pe contract îl reprezintă modalitatea de plată. Ea trebuie să ofere actorului o solidă protecţie financiară, nu numai pe parcursul contractului, ci şi între două angajamente.

De asemenea, nu se poate pune problema înlocuirii brutale a sistemului vechi cu unul nou atâta timp cât lipsesc verigi esenţiale în producerea actului artistic, cum ar fi impresarii, producătorii, managerii etc. Numai în funcţie de toate aceste lucruri poate să fie operată în mod realist, şi nu sinucigaş, o schimbare benefică în lumea teatrului.

3. Nu cred că sunt în măsură să dau un răspuns decât în numele meu, ceea ce consider că am şi făcut.

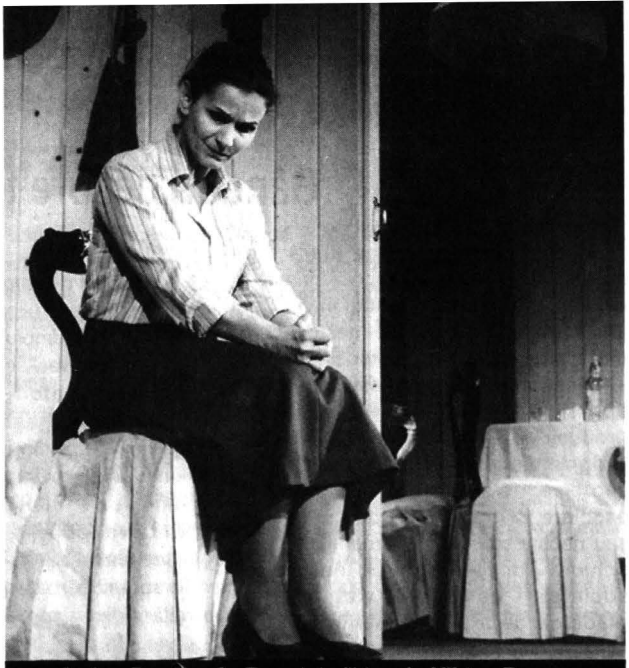
ADRIANA TRANDAFIR: „Schimbarea va permite o departajare netă între actori"

1. Aş fi fericită să se poată schimba ceva în lumea teatrului, dar eu nu cred în această posibilitate atâta timp cât banii vor constitui o problemă insurmontabilă.

2. O reformă adevărată va trebui să aibă ca punct de plecare rezolvarea condiţiei financiare precare a oamenilor de teatru. Mă gândesc în primul rând la necesitatea unei legi a sponsorizării, care să-i determine pe investitori să sprijine teatrul nu numai din milă (cum se întâmplă acum), ci şi din considerente legislative menite să-i co-intereseze. Acest lucru va modifica înainte de toate spectacolul în funcţie de public, deoarece spectatorul din sală, o dată dezamăgit, nu se va mai întoarce. Or, nici actorii, nici regizorii, nici investitorii nu vor putea să nu ţină cont de exigenţele acestuia în momentul în care biletul nu va mai costa cinci mii de lei, ci douăzeci-treizeci de mii, poate.

O schimbare în bine nu poate avea loc fără a se lua în calcul şi teatrele din provincie, care sunt foarte multe şi se află deja într-o stare disperată. Trebuie să se găsească modalităţi prin care regizorii să fie stimulaţi să monteze în ţară, la fel ca în Bucureşti, pentru ca aceste teatre să nu dispară.

3. Schimbarea va permite o departajare netă între actori; nimeni nu va mai putea să lipsească sau să greşească atunci când salariul nu va mai fi acelaşi pentru toţi, ci va fi în funcţie de calitatea şi cantitatea muncii fiecăruia. Va urma o perioadă foarte grea, dar, poate, numai o asemenea perioadă ne va învăţa cum să luptăm şi să ne câştigăm un loc prin propriile merite.



Iarina Demian în Turnul de filde**ş de Viktor Rozov la Comedie (regia: Ion Cojar)**

IARINA DEMIAN: „Nu întotdeauna cel mai bun câştigă"

1. Cred că din cauza coeficientului mic alocat culturii din buget va trebui să aibă loc o restructurare, dar depinde cum şi de cine va fi făcută. Dacă Legea teatrelor ar fi făcută de Dumnezeu, aş fi sigură că este bună şi binevenită. Dar dacă o vor face „sfinţii" (care te mănâncă până la Dumnezeu), mă îndoiesc de ea.

2. Eu personal sunt împotriva sistemului occidental. Nu cred că se poate pune problema liberalizării culturale deoarece proiectele sunt nişte experimente (în care artiştii îşi pot permite să strălucească sau să greşească), care nu pot înlocui arta adevărată. Nu se poate face teatru decât într-o trupă bine sudată şi primenită sistematic. Dar ceea ce cu siguranţă trebuie schimbat este modalitatea de retribuire a actorilor, în funcţie nu atât de cantitatea, cât de calitatea rolurilor interpretate.

Publicul are nevoie de teatrul de repertoriu şi până la urmă el este cel care va decide.

3. Selecţia ar trebui să fie naturală, dar, din păcate, nu este întotdeauna aşa. Nu întotdeauna cel mai bun câştigă. Mai mult decât în orice alt domeniu, aceasta este o profesiune subiectivă, de aceea restructurarea trebuie concepută cu grijă, cu gravitate şi cu foarte multă conştiinţă.

Anchetă realizată de MARIA LAIU şi FLORINA BUCUR

MARIN MORARU

Gânduri despre teatru

Viaţa, formă superioară de manifestare a materiei, implică primire şi emitere de mesaje informaţionale. Deci **viul** înseamnă schimb de mesaje. Orice mesaj este impregnat cu valoare PSI. PSI – prescurtare de la psihic, forma specifică de reflectare a realităţii, produsă de sistemul nervos, reflectare proprie fiecărui individ, funcţie de implicare, de sensibilitate, de putere de asociere prin analogie, de cunoaştere sau necunoaştere a fenomenelor. Acest schimb informaţional cu natura, cu societatea este datul vieţii şi face plăcerea de a trăi. Unele întâmplări, evenimente, fenomene ale realului nasc valori PSI greu de suportat. De-a lungul unei vieţi, nu toţi avem norocul sau nenorocul de a trece prin evenimente cu trăiri puternice. Nu mă refer la aventură – sau, mai bine zis, nu numai la aventură –, ci la întâmplări, evenimente, fenomene din cadrul realului, ce declanşează o puternică acţiune PSI. Dar dacă ar exista o modalitate de a trăi aceste evenimente fără să primim şocul PSI atât de brutal? Arta – şi eu, fiind actor, spun: teatrul, mai mult ca oricare artă – a găsit această modalitate de a crea evenimente ce transmit false impulsuri PSI. Aceste evenimente artistice nu au avut la început un scop atât de subtil. Cum spunea foarte bine cineva, când omul a descoperit baia ca mijloc plăcut de a se răcori pe vreme de caniculă, nu s-a gândit că baia ar putea fi un bun leac pentru boli. Laicizarea teatrului a fost un pas hotărîtor pentru dezvoltarea omenirii în planul conştiinţei. Omul este o fiinţă foarte influenţabilă. Să ştii numai unde să-l „acupunctezi". Teatrul este o rampă de lansare şi proiectare a ideilor în massa spectatorilor. Cu cât creşte massa spectatorilor, cu atât, în proporţie directă, creşte sensibilitatea şi capacitatea de percepţie a spectatorilor. În timpul reprezentaţiei, în această massă de spectatori există comunicări secrete: rumoare, explozii de râs, tăceri fără fund. Percepţia se face în grup. Această fiinţă cu 600 de capete şi 600 de guri, cu 1 200 de ochi, 1 200 de urechi şi 1 200 de palme aprobă sau dezaprobă gestul teatral: e fericită, întristată, fermecată, interesată, incitată, uimită. Grupul modelează sensibilitatea personală a indivizilor, având tendinţa de ridicare a individualului la nivelul generalului. Grupul ,,ştampilează" succesul unui spectacol cu progresia geometrică a comunicării dintre oameni. Spectacolul teatral, această relaţie a viului cu viul, nu va muri niciodată. Este mijlocul cel mai eficace de transmitere a cunoaşterii stărilor PSI, cele mai complexe stări omeneşti.

INSERTURI:

Gradul de implicare

Pentru a explica acest termen, am să vă dau un exemplu.

Un fapt real, o execuţie într-o piaţă publică: eşafod, călău, secure, condamnatul aşteptând cu capul pe butuc, garda din jurul eşafodului. Multă lume umple piaţa, balcoane înţesate, loji de favoare, copii, cai, porumbei, câini. Undeva, după o fereastră închisă, o siluetă abia zărită. Femeile plâng mocnit în şorţuri; bărbaţi cu capete pios plecate; alţii, ridicaţi pe vârfuri, ca să vadă mai bine. Un copil trage de şorţul mamei, nu ajunge să vadă nimic, dar se uită la faţa ei înlăcrimată. Un cer alb-luminos. E dimineaţă, multe gospodine, coşuri cu cumpărături, umbra caselor acoperă două treimi din piaţă. Toată lumea din această piaţă şi fiecare în parte priveşte acelaşi eveniment. Dar nu toţi sunt zguduiţi, afectaţi, înduioşaţi la fel. Acea valoare PSI despre care vorbeam este direct proporţională cu gradul de implicare în eveniment. Ea diferă de la individ la individ, în funcţie de distanţa de la care priveşte (unghiul din care se priveşte, unghiul obiectiv) şi depinde de ce ştie şi cât ştie despre (unghiul subiectiv). Cel din ultimul rând vede capetele oamenilor, spatele lor, simte mirosul de transpiraţie al celor din faţă, vede, înălţându-se pe vârfuri, bustul călăului, cu securea ridicată, careul de suliţe din jurul eşafodului, casele, oamenii din balcoane, porumbeii, cerul albastru... Cel din primul rând vede încordându-se mâna călăului, vede crisparea condamnatului, simte mirosul de lemn proaspăt geluit, vede faţa impasibilă a lăncierului, faptul că e mai voinic condamnatul decât călăul, cămaşa cu gulerul smuls, butucul noduros şi primitor. Unul vede condamnatul din spate: târlici de postav cu găuri în tălpi, pantaloni umpluţi cu un viitor hoit, spatele puternic aplecat cuminte, mirosul de lemn proaspăt, mustaţa abia mijită a lăncierului din faţă... Altul vede faţa crispată a condamnatului cu gura larg deschisă, ochii imenşi, îngroziţi şi curioşi în aşteptarea momentului când năvăleşte neantul.

Atâtea imagini diferite dau naştere la impulsuri diferite. Vă daţi seama că nu pot fi la fel de impresionat dacă văd faţa condamnatului sau îi văd târlicii găuriţi!

Ce şi cât ştie privitorul despre condamnat? Natural, rudele cele mai apropiate, prietenii, cunoscuţii primesc şocul PSI al întâmplării cel mai puternic. Ceilalţi primesc şocul în funcţie de cele auzite despre condamnat: avea trei copii; îşi iubea nevasta/îşi bătea nevasta; un om cu frica lui Dumnezeu/o fiară de om; îşi cosea singur nasturii; avea un câine mare, negru – trebuie să fie pe-aici; unul din copiii lui e ăla de colo; a fost un om bogat/n-avea de nici unele; a dat/a luat; a făcut/n-a făcut; a primit/a dăruit, a fugit, a lovit, a plâns, a..., a..., a... Şi alte mii de vorbe care pot schimba valoarea lui PSI.

Acum să ne imaginăm că acest fapt real a devenit un tablou într-o expoziţie. Sigur că suntem şocaţi, dar nicidecum mai şocaţi decât ultimii privitori din real. Privitorul tabloului va avea liniştea de a observa măiestria pictorului, fineţea penelului, paleta cromatică, discreta, rafinata cunoaştere a caracterelor umane şi modul de expresie în faţa evenimentului. Un privitor mai depărtat de tablou va admira paleta cromatică şi maniera compoziţională, rama bogat ornamentată şi patinată de vreme. Un trecător grăbit prin expoziţie a auzit despre tablou, ştie că e acolo, dar nu l-a văzut niciodată. Un altul n-a auzit niciodată despre tablou. Şi, poate, undeva în lume există un om sau mai mulţi care nici nu ştiu că tabloul există...

Sensibilitatea

– facultatea de a simţi: capacitatea de a percepe senzaţii;

– **senzitiv**, **sensibil**: care poate fi mişcat, impresionat, simţitor, emotiv, afectiv.

Sensibilitatea este un dat genetic; dovadă că mulţi oameni se nasc cu organe de simţ atrofiate. În actul trăirii, orice impresie fizică sau psihică poate creşte sau descreşte această potenţă. Deci, e foarte clar, nu toţi avem aceeaşi sensibilitate! Ca să putem avea sensibilitatea egală cu a altei persoane trebuie să ne substituim total acelui individ: să ne naştem în locul lui, să mâncăm cu lingura lui, să stăm în bancă la şcoală în locul lui, să ne căsătorim cu soţia lui, să citim cărţile lui. Şi tot ce ţine de „lui".

Puterea de asociere prin analogie

– proprietate a psihicului de a zămisli reprezentări, de a atrage în conştiinţă o altă reprezentare, analogă, parţial asemănătoare, întâlnită anterior. Acest fenomen psihic ia naştere la nivelul subconştientului. Şi cu asta am pus punct. ■

ALEXANDRU DARIE – Mechelen, Tokio, via Strasbourg

DIALOG

□ **În Belgia, montarea ta cu** Regele Lear **se bucură de aprecieri deosebite din partea publicului şi a presei. Ţine afişul de două stagiuni, lucru rar pentru teatrele belgiene, unde un spectacol se joacă de obicei într-un număr limitat de reprezentaţii. De asemenea, a fost solicitat pentru al doilea turneu în Olanda. Cum s-a născut această colaborare şi ce crezi că i-a asigurat succesul?**

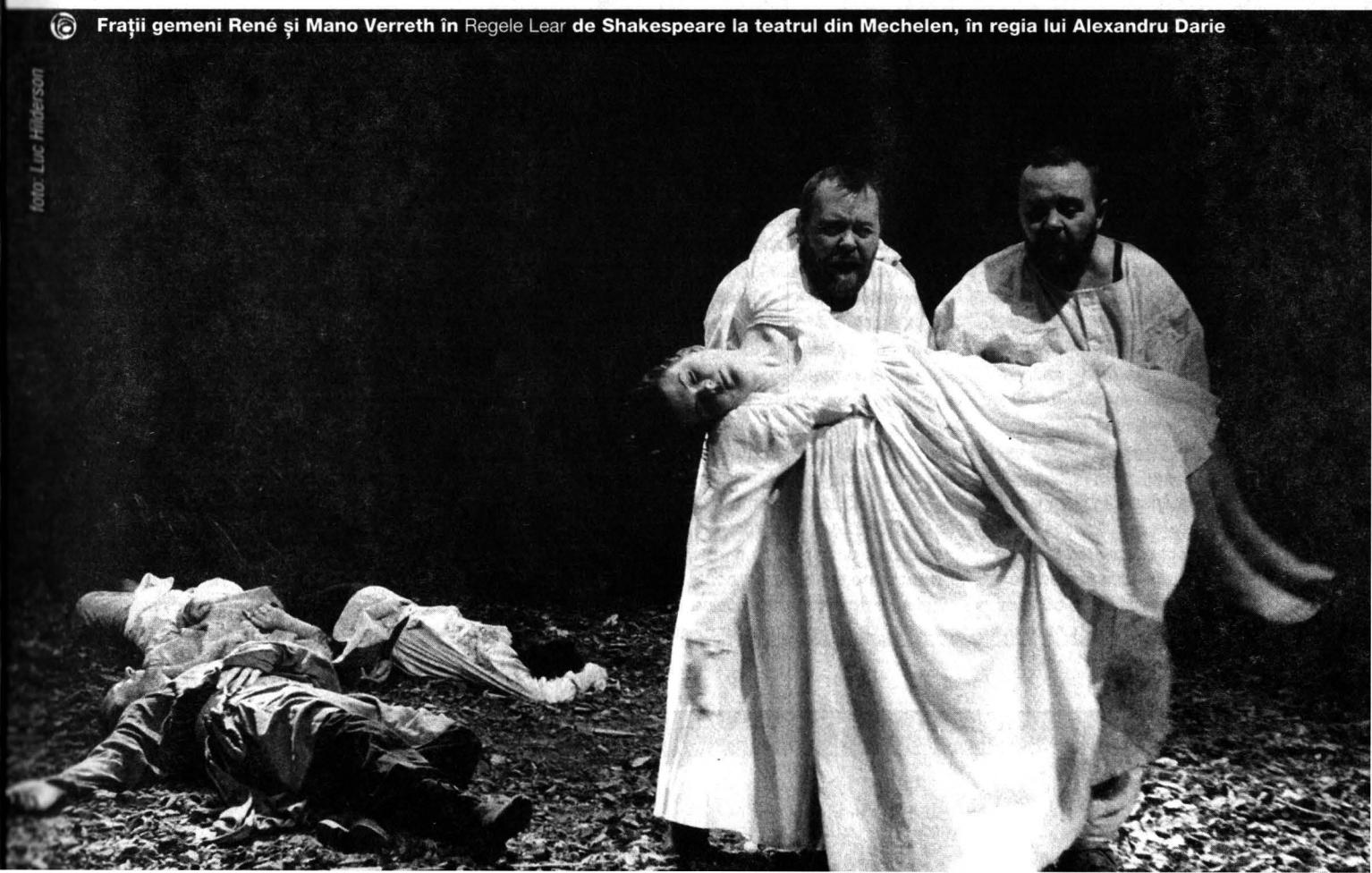
■ A fost o întâmplare fericită, acum doi ani. Într-o seară, la spectacolul **Poveste de iarnă** de la „Bulandra", mi s-a spus că în sală se află un grup de belgieni. Foarte încântaţi de reprezentaţie, ei mi-au adresat invitaţia să montez în Belgia. Aşa am ajuns la teatrul din Mechelen; este singurul teatru de repertoriu din această ţară, dotat cu două săli şi o trupă permanentă, formată din 15 actori. E o instituţie de aceeaşi vârstă cu „Bulandra"; în curând va împlini 40 de ani de existenţă. Experienţa a fost deosebit de importantă pentru mine, pentru că acolo am întâlnit o situaţie nouă: doi actori foarte buni şi populari în Belgia, Mano şi René Verreth, fraţi gemeni, cel din urmă fiind chiar directorul teatrului. Ei mi-au oferit cheia unei posibile şi insolite lecturi scenice a **Regelui Lear**: regele şi bufonul au fost interpretaţi de cei doi fraţi gemeni. Bufonul nu dispărea din spectacol, el era umbra lui Lear, iubindu-l până la pierzanie. Din comic, personajul devenea tragic, iar Lear – comic, aproape ridicol. Ca şi cum s-ar fi produs un transfer de personalitate. În final, amândoi o purtau pe Cordelia, aşa încât nu mai ştiai care dintre ei este Lear. Este un spectacol elementar, extrem de simplu, la care am colaborat cu compozitorul Adrian Enescu şi cu scenografa Maria Miu, încercând împreună să punem în valoare două idei pe care le sugerează textul lui Shakespeare: ce înseamnă iertare şi ce înseamnă conştiinţă, în ce măsură suferinţa, durerea pot să deschidă mintea omului? Critica a apreciat nu numai originalitatea mizanscenei, ci mai ales faptul că a fost un spectacol de mare anvergură artistică pe un text din dramaturgia universală clasică. Până acum, teatrul din Mechelen a înregistrat succese cu texte contemporane având o rezonanţă extrem de acută în viaţa comunităţii din Flandra. Un nod important pentru teatru a fost lucrul cu Grotowski; acum, alt nod, la fel de important, este considerat **Regele Lear**. De aceea, m-au invitat din nou să montez un clasic. Şi am optat pentru **Duhul pădurii** de Cehov.

□ **Cum a fost primit acest spectacol?**

■ La fel de bine ca şi **Regele Lear**. După fiecare reprezentaţie veneau spectatori să ne felicite; ne mărturiseau că montarea noastră le-a schimbat viaţa, că au înţeles ce înseamnă Cehov. Marea revelaţie, şi pentru public, şi pentru critică, a fost emoţia. Într-o mare parte din Europa Occidentală percepţia lui Cehov se reduce uneori la o înşiruire plictisitoare de tirade. Peter Stein a făcut spectacole riguroase, dar reci, fără emoţie, în care se face filosofie.

□ **Există o continuitate între această montare şi antologica** Trei surori **de la „Bulandra"?**

■ În ambele piese e vorba despre ratare şi despre inconştienţa somnolentă în care personajele cehoviene se complac. Dacă în **Trei surori** intensitatea acestui sentiment – ratarea – era cosmică, avea o greutate, o forţă extraordinară, dar apărea şi speranţa, ca urmare a mântuirii (crucea care trebuie purtată), în **Duhul pădurii** există inversul acestei stări, ratarea nici măcar nu este conştientizată de eroi. Ei continuă, în actul IV, după moartea lui Vanea (care este un episod pasager), să facă ceea ce făceau în actul I. Dispariţia lui Vanea nu schimbă nimic, personajele sunt la fel de ridicole, de tragice în comicul lor. Sunt nişte fiinţe peste care timpul nu lasă nici un fel de urmă. Montarea este o comedie şi am dorit ca spectatorul să realizeze că viaţa lui e la fel ca a lor şi că poate şi el face la fel de multe lucruri inutile. Se gândeşte atât de puţin la sufletul său, de cele mai multe ori e insensibil la suferinţa aproapelui... Am lucrat cu aceeaşi echipă. Decorul Mariei Miu încerca să dea senzaţia de



Fraţii gemeni René şi Mano Verreth în Regele Lear de Shakespeare la teatrul din Mechelen, în regia lui Alexandru Darie

foto: Luc Hilderson

timp care stă pe loc, de spaţiu unde nu se schimbă nimic, unde totul se întoarce în cerc, în timp ce muzica lui Adrian Enescu păstra specificul rusesc al lumii cehoviene. E un spectacol unde curgerea poveştii se petrece mult mai delicat, sentimentele sunt văzute ca printr-un văl. „Mâna regizorală" este mai fină, mai puţin apăsată ca în **Trei surori**. Din punctul meu de vedere, e un spectacol mai matur.

□ **Cronicarii belgieni semnalau că prin aceste reprezentaţii ai reuşit nu numai să inaugurezi un nou drum în viaţa teatrului, dar şi să-ţi pui pecetea, ca regizor, asupra trupei. O confirmă şi faptul că ai fost chemat pentru un al treilea spectacol, de astă dată pe un text contemporan flamand,** Adriaen Bronner **de Felix Timmermans, care a fost tradus şi la noi.**

■ Propunerea a fost pentru mine o premieră. A trebuit să realizez un spectacol de două ore, într-un spaţiu neconvenţional, cu un singur actor. Textul e dramatizarea unui roman scris la persoana întâi, eroul lui fiind o figură fascinantă, un pictor flamand care a murit la 33 de ani, contemporan cu Rubens, Van Dyck, Frans Hals, Rembrandt. Un mare miniaturist, cu o extraordinară cunoaştere a tipologiilor umane. A pictat cloşarzi, ţărani, cerşetori, cârciumi mizere. Un personaj tragic, care a luptat împotriva dominaţiei spaniole; bea, îi plăceau femeile, iubea viaţa cu tot ce înseamnă întunericul şi lumina ei. Autorul acestei biografii, Felix Timmermans, este unul dintre romancierii flamanzi cei mai respectaţi; are o limbă extraordinară, fiind un fel de Mateiu Caragiale al Belgiei. Acest lung monolog l-am montat foarte simplu, într-o veche cârciumă medievală, un spaţiu autentic din acea perioadă. În faţa unui public format din 200 de persoane, acelaşi actor, René Verreth, interpretul lui Lear, întruchipa vreo 27 de personaje. Fără machiaj, el juca tot, de la iubita şi mama eroului, până la cele mai importante figuri ale epocii evocate: Frans Hals, Rubens, Rembrandt. Publicul a fost cucerit de performanţa actorului. Spectacolul va pleca în turneu în toată Belgia, iar eu şi Maria Miu am fost invitaţi pentru noi colaborări. Maria a şi început să lucreze un Feydeau cu regizorul belgian Marc Bober, iar eu urmează să fac o nouă propunere pentru stagiunea 1998/99.

□ **Acest lung periplu belgian s-a întretăiat primăvara trecută cu unul japonez. O premieră pentru tine, căci ţi s-a oferit ocazia să montezi, cu o renumită trupă din Tokio,** Omul cel bun din Sîciuan**.**

■ O experienţă extraordinară. Un şoc pe care orice regizor important ar trebui să-l aibă. M-am întâlnit cu această lume cu prilejul turneelor la Teatrul Globe cu **Mult zgomot pentru nimic** (montat la Oxford Theatre Company), **Poveste de iarnă**, **Julius Caesar**. A trăi o vreme în acest spaţiu, a lucra cu actorii japonezi este însă altceva. Senzaţia este că trăieşti pe altă planetă. Acolo reperele sunt altele. Totul în jurul tău este un teatru Kabuki. Japonezii au un cult special al tradiţiei, au o gândire medievală, fiind în acelaşi timp creatorii şi posesorii unei supertehnologii, ai unui standard de viaţă şi grad de informaţie dintre cele mai ridicate. O combinaţie foarte stranie! În teatre întâlneşti în fiecare cabină monitoare supersofisticate, dar şi câte o zeitate care ocroteşte instituţia respectivă şi căreia i se aduce mâncare în fiecare dimineaţă! Teatrul „Ginza Saison", unul dintre cele mai mari şi mai bogate din Tokio, un fel de teatru de pe Broadway, avea şi el o zeitate cu care cei din trupă m-au învăţat cum să vorbesc ca să-mi poarte noroc în spectacol. Ei se îmbracă în alb când moare cineva, reîncarnarea, comunicarea cu morţii fiind cel mai firesc lucru. O dimensiune familiară a existenţei de zi cu zi. Contactul a fost, pentru mine, fabulos. E o lume care nu doarme niciodată. În Tokio totul este deschis 24 de ore din 24. Oraşul este enorm, cât Europa – aşa îţi dă senzaţia. Locuiam aproape de teatru şi, cu toate acestea, făceam o oră cu metroul până acolo. A trăi într-o asemenea lume este foarte stresant. Japonezii nu au duminică. Etica lor este să vii la lucru mai devreme decât eşti aşteptat şi să pleci mai târziu decât se cade. Aveam şedinţe de producţie la 1–2 noaptea, iar la 7 dimineaţa trebuia să fiu în picioare. E un popor care se mişcă foarte repede; japonezii dorm când pot, în picioare, moţăind pe un scaun, dar când trebuie să facă ceva, funcţionează perfect. Sunt ca nişte extratereştri pentru noi. Cât am stat – o lună şi jumătate –, de dimineaţa şi până seara târziu am fost tot timpul în priză. Întreabă de o sută de ori acelaşi lucru, dar în final fac totul fără nici o greşeală. Erau decoruri în spectacol de opt metri înălţime, care trebuiau schimbate pe întuneric; aceste schimbări se făceau în zece secunde de către şase maşinişti. Totul funcţionează ca un mecanism perfect – pentru că e pe bani, pe costuri enorme. Am lucrat cu două mari staruri ale scenei şi ecranului din Japonia. Eu şi Maria aveam fiecare câte patru asistente. În jurul nostru toţi foloseau computerul. Era o organizare ireproşabilă. Se urma o strategie bine gândită, ce trebuia să lanseze şi să asigure succesul spectacolului, care costa un milion de dolari (fără salarii – doar decorul, costumele, lumina etc.).

□ **Cum ai gândit** Omul cel bun din Sîciuan **pentru o asemenea lume care trăieşte în viitor cu nostalgia trecutului?**

■ Pentru prima dată am avut toate condiţiile; puteam să cer orice şi mi se punea la dispoziţie. Problema mea şi a Mariei Miu a fost a selecţiei, a rigorii. Pentru că oferta era maximă, dar maximă era şi exigenţa în privinţa rezultatului! La 80 de dolari biletul, nu ai voie să greşeşti! Apoi, percepţia lui Brecht, în Japonia, este deformată; e considerat un autor comunist, care face ideologie pe sârmă. Eu am demonstrat că este un autor la fel de bogat ca şi Shakespeare. Pe o scenă de 24 de metri, ca la Operă, cu decoruri enorme ce se schimbau pe muzică, am localizat acţiunea într-o mare metropolă, la începutul mileniului II. A fost prima mea superproducţie. Am vrut să fac un spectacol despre pofta de a trăi, despre ce parte din noi trebuie să sacrificăm sau cât de negativi trebuie să devenim ca să construim ceva pozitiv. Despre acest contrast am vrut să vorbesc. Şi am început de la stilurile de teatru care se aflau într-un conflict exploziv. Personajele evoluau într-un ritm trepidant, de la teatrul de bulevard până la cel expresionist. Se întâlneau secvenţe de o mare naivitate, aproape benzi desenate, cu momente de mare gravitate; se îmbina ridicolul cu sublimul, kitsch-ul cu rafinamentul. Se amestecau lămpile de gaz cu laserii, derizoriul cu fabulosul. E un spectacol în care mi-am propus să-mi las frâu liber imaginaţiei, pentru oamenii anului 2100. A fost ca o călătorie în viitor. Lucrul cu actorii m-a fascinat, ei fiind obişnuiţi să joace meyerholdian, de la exterior spre interior. A fost greu să-i învăţ să procedeze invers, dar până la urmă am reuşit. Reacţia publicului a fost extraordinară. Se bucurau ca nişte copii. La Tokio, Osaka, Kyoto, Sapporo, sălile erau arhipline. Să vezi o coadă de o sută de persoane la cabina interpreţilor, să vezi culoarele pline de flori la fiecare spectacol era emoţionant. Producătorul, unul dintre cei mai buni din Japonia, Hiroshi Sasabe, mi-a propus o nouă colaborare. În august voi pleca să montez un Shakespeare, în care voi vorbi despre tradiţie. Nu va fi cu samurai, Kabuki; va fi un spectacol

Imagine din Duhul pădurii **de Cehov la Mechelen, în viziunea lui Alexandru Darie**

despre obsesia morţii, a supranaturalului, care e foarte puternică în Japonia.

□ **Ai un impresar la Londra, ai realizat cincisprezece spectacole în străinătate. Ce înseamnă pentru tine acest contact cu teatrul lumii?**

■ Nu m-aş mai putea imagina regizor fără această experienţă. Este ca un balon de oxigen. Din două motive. Mai întâi, ai ocazia să-ţi verifici, prin contactul cu alte culturi, cu alte civilizaţii, ceea ce ai acumulat în ţară. În al doilea rând, mi se pare vital să iei legătura cu un teatru care, din punct de vedere managerial şi administrativ, este mai evoluat. Îţi oferă exerciţiul lucrului concentrat, te obligă să ajungi la performanţă într-un timp scurt. O mizanscenă se face în 20 de zile; acolo sunt profesiuni specializate – light-designer, sound-designer, ofiţer de presă –, care la noi nu există. Toate acestea creează o atmosferă sănătoasă şi eficientă în jurul unei reprezentaţii. Prin comparaţie, am constatat că România este binecuvântată pentru că are o tradiţie în ceea ce priveşte publicul: oamenii vin la teatru. În ţările occidentale există o recesiune a publicului. De exemplu, la ultima întâlnire de la Strasbourg a Uniunii Teatrelor din Europa, un reprezentant al lui Royal Shakespeare Company se plângea că se confruntă cu cea mai gravă criză a publicului, o adevărată „cădere" a spectatorilor, în proporţie de 30–40%. Pentru noi este important să cultivăm această dragoste a oamenilor pentru teatru. Să începem reforma şi în aceste lăcaşe de cultură! Trebuie nu numai să producem spectacole interesante, de valoare europeană; şi infrastructura instituţiilor trebuie să fie de nivel european.

□ **Ai reprezentat Teatrul „Bulandra", în februarie, la Adunarea generală a U.T.E. de la Strasbourg. Ce hotărîri importante s-au luat acolo?**

■ În Uniune au fost admise patru noi teatre: Naţionalele din Strasbourg, Salonic, Ljublijana şi Helsinki. A fost dat afară Teatrul Naţional Regal din Londra, pentru că nu şi-a plătit cotizaţia şi a avut o activitate modestă. Viitorul Festival UTE va avea loc la Salonic, unde Teatrul „Bulandra" va merge cu spectacolul **1794**, la care lucrez acum. S-a hotărît ca festivalul să aibă o tematică şi să se creeze anual o producţie europeană, cu actori şi regizori din teatrele care fac parte din Uniune. Se va edita o revistă trimestrială şi au început discuţiile pentru crearea unei şcoli superioare europene de teatru la Veneţia. Activitatea Teatrului „Bulandra" a fost deosebit de apreciată de participanţi, considerându-se că a intrat în plutonul întâi al Uniunii Teatrelor din Europa.

LUDMILA PATLANJOGLU

ZIUA MONDIALĂ A TEATRULUI

– 27 martie 1997 –

mesaj internațional

de YEONG OK KIM

regizor, președinte al Institutului Internațional de Teatru

Astăzi, când văd lumea îndreptându-se spre unificare, cred cu atât mai mult în nevoia de pace a omenirii. Pentru noi, lumea care e pe cale de a fi creată trebuie să fie o lume a înțelegerii și a armoniei, pentru a putea înflori fără divizări și fără discordie. O lume în care uniformitatea este înlocuită cu diversitatea creatoare, aceasta fiind însăși esența ființei noastre. Iar acest lucru nu va putea fi realizat decât acceptându-ne reciproc unii pe alții. În toate întâlnirile noastre, personalitatea și originalitatea fiecăruia vor fi păstrate datorită spiritului de deschidere și de înțelegere reciprocă.

În secolul 20, ființa umană a descoperit progresul fulgerător al domeniilor materiale și tehnice, care a răscolit profund societatea noastră. Dar el n-a putut să facă să dispară sărăcia și foametea. N-a putut evita războaiele. Și uneori ne apucă disperarea din pricina neputinței noastre în fața acestei triste realități.

Ce putem face? Ce poate face Teatrul?

Situația tragică în care am ajuns este rodul dogmatismului îngust și al intoleranței. Suntem convinși că Teatrul poate fi unul dintre mijloacele prin care această maladie poate fi vindecată. Iată de ce noi credem în importanța de a asculta cu atenție cuvintele actorilor de teatru, mai mult decât pe acelea din discursurile oamenilor politici sau ale savanților teoreticieni. Sperăm că astfel vom vedea această situație tragică a unui secol 20 îmbătrânit, transformându-se în situația înfloritoare a unui secol 21 promițător. Că vom vedea o lume devenită inumană evoluând spre o lume mai altruistă și mai generoasă.

Eu credeam că locuiesc într-o țară aflată la marginea lumii. Până în secolul 19, Coreea era una dintre țările cele mai zăvorîte față de lumea exterioară, așezată cum era într-o regiune îndepărtată a Orientului, care o făcea greu abordabilă.

Astăzi, tocmai în această parte îndepărtată a Extremului Orient se vor întâlni oameni de teatru din lumea întreagă, cu prilejul celui de-al 27-lea Congres al Institutului Internațional de Teatru, în toamna anului 1997. Capitala noastră, Seul, care a fost atâta vreme izolată de restul lumii, va deveni noul centru al artei teatrale mondiale. E de dorit ca această reuniune de dimensiuni universale să poată stimula nașterea unor noi centre. Într-o lume unificată, fiecare națiune ar putea fi un centru, iar noțiunile de Orient și Occident, ca și acelea de Sud și Nord, ar fi depășite. Lumea aceasta, în care despărțirea între Sud și Nord, între Est și Vest ar dispărea, lumea aceasta, în care centrul ar fi acolo unde se află fiecare națiune, lumea aceasta ar vedea dispărând îngustimea dogmatismului și meschinăria intoleranței și ar deveni o lume a diversității creatoare și a originalității fiecărui individ.

Să avem mereu în minte ideea că suntem gata să pregătim un nou mileniu și că suntem datori să creăm o lume nouă. ■

Notă biografică

Jeong Ok Kim, născut în 1932, este unul dintre cei mai importanți profesori și regizori din Coreea. El a contribuit în mod deosebit la dezvoltarea teatrului și cinematografului din țara sa. Este absolvent al Facultății de Limbă și Literatură Franceză de la Universitatea Națională din Seul, precum și al Institutului de Cercetare Cinematografică de la Sorbona (Franța) și diplomat în literatură franceză contemporană la Sorbona.

Ca pedagog, a îndeplinit funcții de conducere în cadrul Universității Naționale din Seul, fiind din 1996 Decanul Școlii de Arte a aceleiași universități, unde predă arta cinematografică de treizeci de ani.

Este cunoscut mai ales ca regizor de teatru și director al uneia dintre cele mai active trupe de teatru din Coreea, Grupul Teatral Jayu (Libertate) din 1965. A pus în scenă peste 70 de spectacole, începând cu ***Lysistrata*** *de Aristofan și continuând cu* ***Hamlet***, ***Nunta însângerată*** *de F. Garcia Lorca,* ***Balul hoților*** *de Anouilh și multe altele. Autor dramatic, Jeong Ok Kim a pus în scenă și propriile sale opere dramatice, între care* ***Ce vom deveni după moarte?***, ***Floarea se deschide chiar și în furtună***, ***Păsările zboară în amurg****. Cele mai multe spectacole create de Jeong Ok Kim sunt marcate de un simbolism intens și tind către teatrul absurdului. De multe ori el utilizează texte scrise în versuri.*

După anii '70, Kim se consacră și schimburilor internaționale în domeniul artelor scenice. Cu Grupul Teatral Jayu a inaugurat o nouă eră de schimburi culturale cu Japonia. Sub conducerea sa, Grupul Jayu a întreprins numeroase turnee în Franța, Spania, Olanda, Tunisia, Cehoslovacia și alte țări.

În cadrul Institutului Internațional de Teatru, Jeong Ok Kim a desfășurat și continuă să desfășoare o bogată activitate, contribuind la dezvoltarea programelor de schimburi culturale ale ITI, la promovarea înțelegerii reciproce și a prieteniei între artiștii de teatru din Est și Vest, conducând ateliere de creație pentru tinerii profesioniști ai scenei în cadrul Universității Teatrului Națiunilor, precum și în cadrul unor congrese ale ITI. Kim a fost președinte al Asociației Naționale de Teatru din Coreea și este membru al Academiei Coreene a Artelor, din 1991. Ca președinte al Centrului Coreean al ITI, a fost ales de cinci ori în Comitetul Executiv al Institutului Internațional de Teatru. Din 1995 este președintele Institutului Internațional de Teatru.

Jeong Ok Kim a vizitat România în 1996, participând la cea de a Patra Întâlnire a Școlilor și Academiilor de Teatru de la Târgoviște, a fost oaspetele Centrului Român al Institutului Internațional de Teatru și nutrește sentimente de prietenie pentru oamenii de teatru din România.

Ministerul Culturii din România
Revista VATRA, Revista Postscenium
Teatrul Național din Târgu-Mureș
Teatrul Ariel – Târgu-Mureș
Organizația NOROC – Marea Britanie

DRAMAFEST

lansează Concursul Național de Selecție „DRAMAFEST" pentru texte noi de teatru. Pot participa autori nedebutați scenic, cu texte de teatru de orice factură – piese, scenarii, notații-colaje, eseuri dramatice sau poeme scenice etc. – PENTRU TEATRU DRAMATIC ȘI/SAU TEATRU DE PĂPUȘI ȘI/SAU MARIONETE. Juriul, format numai din regizori, va selecta cinci texte pentru teatrul dramatic și unul pentru păpuși/marionete, care vor fi montate de către selecționerii înșiși și prezentate la Festivalul Noii Dramaturgii Românești, „DRAMAFEST" '98 (aprilie 1998, Târgu-Mureș), cu caracter competitiv.

Textele vor fi trimise, pe sistem „motto", în 3 (trei) exemplare, pe adresa: Teatrul ARIEL, str. Poștei nr. 2, 4300 Târgu-Mureș, cu mențiunea PENTRU DRAMAFEST.

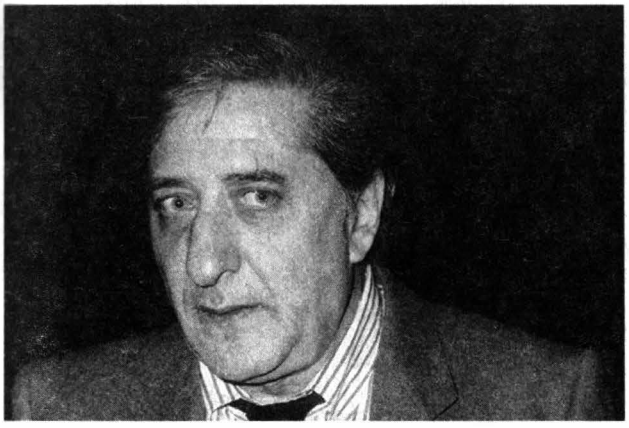
DATA LIMITĂ DE PRELUARE A TEXTELOR: 1 septembrie 1997.

Informații suplimentare: Alina Nelega (Cadariu), tel. 065–182917 (acasă); tel/fax 065–165537 (Teatrul ARIEL).

Aniversări

VALERIU MOISESCU – 65 de ani

N-am să spun că Valeriu Moisescu este cel mai important regizor român din generaţia mea. Deşi **este**. Nici că este unul dintre cei mai importanţi regizori români contemporani, pur şi simplu. **Este**. N-am să vorbesc nici despre duelul continuu de idei la care m-a obligat după ce, descoperind o piesă a mea într-un sertar al Teatrului „Bulandra", s-a hotărît s-o urce pe scenă. N-am să vorbesc nici despre multele spectacole ale sale, de o cutezătoare noutate şi de o desăvârşită profesionalitate, care au



decis câteva începuturi şi câteva itinerarii în teatrul românesc. Şi nici despre el ca despre unul dintre cei mai buni profesori de regie. Ar trebui să scriu ceva foarte lung şi arborescent, iar eu, de la o vreme, m-am întors la scrisul scurt, simplu şi sărac.

Valeriu Moisescu m-a uluit de-a dreptul când a pus mâna pe stilou şi a tradus, pentru uzul propriei sale reprezentaţii, **Mizantropul**, iar această traducere, pe care am avut bucuria să o primesc spre lectură, m-a şocat, fiind, după părerea mea, cea mai bună, cea mai nuanţată, cea mai scenică traducere a piesei lui Molière. Şi toate astea fără ca opera să-şi piardă poezia, umorul amar, profunzimea, eleganţa. Şi m-a mai uluit cu însemnările lui „contradictorii" despre teatru, pe care le-a publicat, ani la rând, în revista noastră şi care sunt de o rigoare, de o fineţe şi de o ascuţime polemică remarcabile. Rareori regizorii îşi mai găsesc timp, între două spectacole, să mediteze asupra teatrului şi puţini sunt aceia în stare să-o facă. Valeriu Moisescu se numără printre acei puţini, pentru care fiecare gest artistic este dublat de un gând, fiecare fapt scenic îşi are o filosofie a lui, care îl îmbogăţeşte, îl potenţează, îi dă relief.

Ca să arăt cât de mult îl preţuiesc pe Valeriu Moisescu, iată, îl elogiez nu atât pentru ceea ce a făcut şi face în domeniul **lui**, cât pentru ceea ce a făcut şi face în domeniul **meu**. Fără invidie, fără gelozie, cu dragoste şi cu admiraţie.

DUMITRU SOLOMON

DESPRE PREMII

„Nu vă daţi seama pe câtă lume aţi jignit cu nominalizările voastre?" m-a întrebat o actriţă cu care m-am întâlnit la parastasul unui prieten mai mult sau mai puţin comun. Reîntoarcerea de pe „pajiştile cu verdeaţă unde nu-i nici întristare, nici suspin" a fost destul de brutală. Nu-mi dădusem seama, mă gândeam cu precădere la bucuria celor nominalizaţi, cărora li se recunoştea astfel calitatea de a fi cel mai bun. Deoarece aceasta este semnificaţia nominalizărilor: se aleg – conform criteriilor estetice (probabil, şi etice) ale unui juriu – cele mai bune performanţe dintr-un domeniu artistic, care au toate egală îndreptăţire pentru un unic premiu.

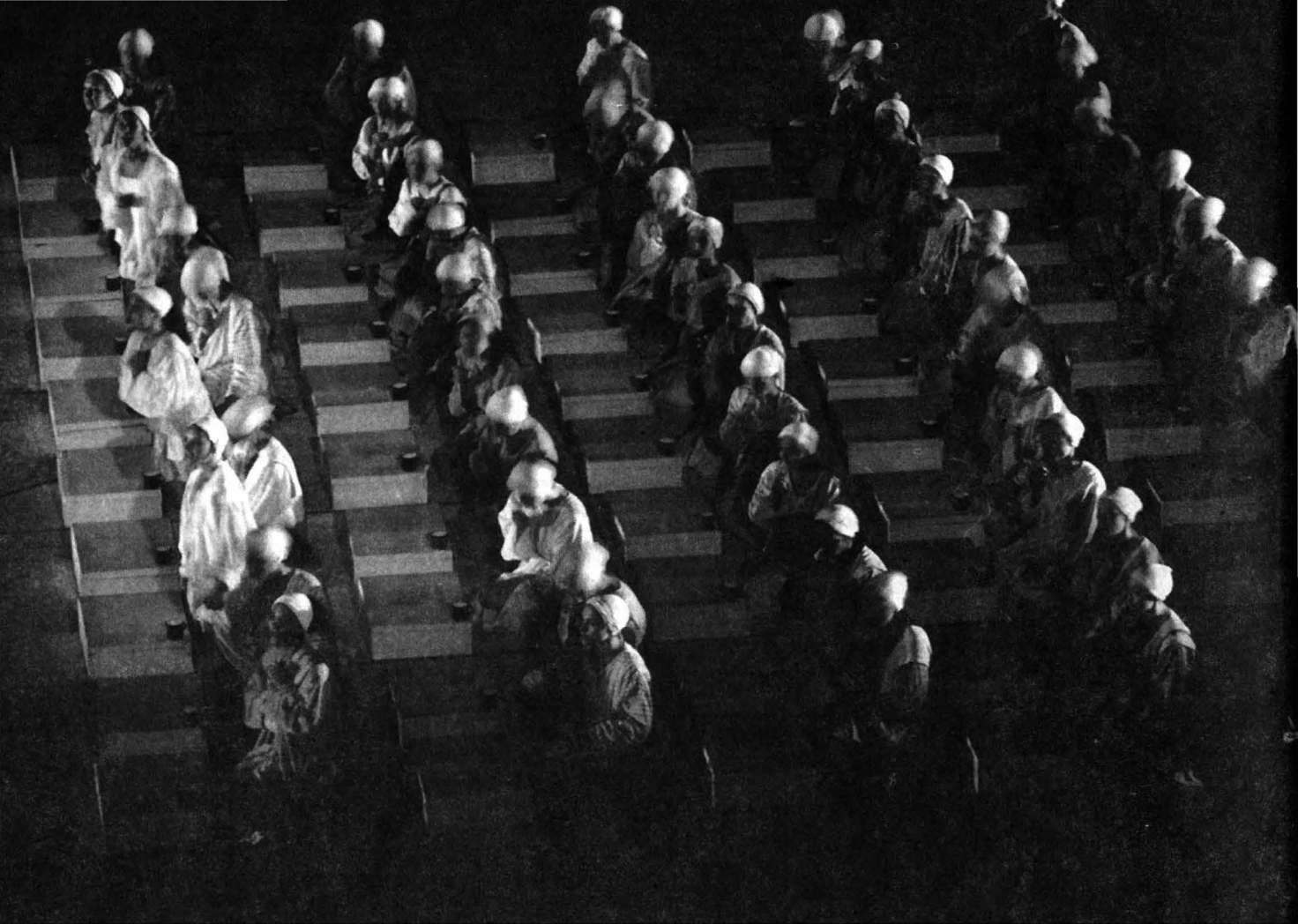
În ceea ce ne-a privit pe noi, redactorii de la revista „Teatrul azi", acţiunea de selecţie pentru Gala UNITER n-a fost teribil de dificilă. De-a lungul stagiunii am tot discutat spectacolele, le-am orânduit conform unor criterii – în redacţie nu există în general divergenţe spectaculoase. Cele trei opţiuni acopereau de fapt şi oferta stagiunii. Nu au fost mult mai multe performanţe decât cele nominalizate şi premiate, cu două excepţii (interpretare masculină şi scenografie). Şi dovada care contrazice toate suspiciunile de părtinire este faptul că cele două liste de premii, acordate de două jurii diferite, coincid în cea mai mare parte. Iar acolo unde nu coincid, diferenţele se explică prin faptul că juriul UNITER ia în considerare stagiunea, iar cel al Secţiei române a AICT – Fundaţia „Teatrul XXI" se referă la anul calendaristic.

Din punctul meu de vedere, o singură problemă ar putea să-mi dea insomnii: cea a performanţelor individuale bune, într-un context mediocru sau chiar mai rău. În mod firesc, atenţia celor care distribuie premii se îndreaptă spre realizările care impun prin armonie, nu prin denivelări. Nu ştiu ce învăţături şi corective pot fi extrase din această situaţie.

În perioada dintre anunţarea nominalizărilor şi decernarea premiilor ni s-a pus des întrebarea Ce criterii au determinat alegerea?" Pentru cititorii revistei „Teatrul azi" o asemenea detaliere este inutilă: în cronicile la spectacolele nominalizate se explică acele calităţi care au determinat opţiunea noastră. Ne-am străduit, în final, ca, la fiecare categorie, performanţele să fie comparabile între ele. Desigur, acest criteriu nu este întru totul echitabil şi am fost extrem de sensibilă la această realitate după ce am văzut spectacolul Teatrului de Stat din Oradea cu piesa lui Matei Vişniec **Şi cu violoncelul ce facem?**. Era un spectacol foarte bun, dar care nu putea să stea alături de **Danaidele**, **Caligula** sau **Opereta**, şi demodatele instincte pedagogice riscă întrebarea dacă e mai util să-i spui încă o dată lui Silviu Purcărete că are talent, sau să încurajezi manifestările artei spectacolului acolo unde ele întâmpină oarecari greutăţi în exprimare. Există însă un unghi din care această problemă este falsă: nici un premiu nu este o diplomă pentru talent, el certifică doar fericita întâlnire dintre text, artişti, tehnicieni şi ceilalţi – oamenii cărora li se mulţumeşte cu gâtul strâns de emoţie la festivităţile cu cecuri.

Nu ştiu, nu ştim pe câţi am jignit cu nominalizările, dar am văzut ce aer jignit aveau unii dintre nominalizaţii nepremiaţi: aşa e la noi, în afara primului loc nu există nimic. Nu ştiu, nu ştim ce sfori s-au tras; înclin să cred că nici una, dar există coincidenţe tulburătoare. Pot să afirm pe cuvânt de onoare că noi n-am fost de faţă nici la împărţirea talentelor, nici la cea a prăzii. Am formulat doar unele opinii cu privire la premii.

MAGDALENA BOIANGIU



Scenă din Danaidele după Eschil (regia: Silviu Purcărete)

foto: Dorian Delureanu

PREMIILE UNITER

– stagiunea 1995–1996 –

● **Premiul de excelenţă**: SILVIU PURCĂRETE

● **Premiul pentru întreaga activitate**: LEOPOLDINA BĂLĂNUŢĂ, RADU BELIGAN, LIVIU CIULEI, ION POPESCU-UDRIŞTE, ION TOBOŞARU

● **Premiul pentru cel mai bun spectacol:**

DANAIDELE după Eschil, Teatrul Naţional Craiova & Fundaţia pentru teatru şi Film TOFAN, regia: Silviu Purcărete

● **Premiul pentru cel mai bun regizor:**

CĂTĂLINA BUZOIANU, pentru spectacolele **Şase personaje în căutarea unui autor** de Luigi Pirandello, **Copilul îngropat** de Sam Shepard (Teatrul „Bulandra" & Teatrul Român-American „Eugene O'Neill"), **Chira Chiralina** după Panait Istrati (Teatrul Dramatic „Maria Filotti" din Brăila) şi **Penthesileea** de Heinrich von Kleist/Mioara şi Adrian Cremene (Teatrul Dramatic din Constanţa)

● **Premiul pentru cel mai bun scenograf**:

DRAGOŞ BUHAGIAR & IRINA SOLOMON, pentru spectacolele **Fraţii** de Sebastian Barry (Teatrul „Sică Alexandrescu" din Braşov) şi **Chira Chiralina** după Panait Istrati (Teatrul Dramatic „Maria Filotti" din Brăila)

● **Premiul pentru cel mai bun actor**:

VICTOR REBENGIUC, pentru rolul Dodge din spectacolul **Copilul îngropat** de Sam Shepard (Teatrul „Bulandra" & Teatrul Român-American „Eugene O'Neill")

● **Premiul pentru cea mai bună actriţă**:

MARIANA MIHUŢ, pentru rolul Halie din spectacolul **Copilul îngropat** de Sam Shepard (Teatrul „Bulandra" & Teatrul Român-American „Eugene O'Neill")

● **Premiul pentru cel mai bun critic**:

CRISTINA DUMITRESCU

● **Premiul pentru cel mai valoros debut**:

VELICA PANDURU, pentru costumele la spectacolele **Conu' Leonida faţă cu reacţiunea** de I. L. Caragiale (Teatrul Mic), **Lecţia** de Eugen Ionescu (Theatrum Mundi/Teatrul „Nottara") şi **Penthesileea** de Heinrich von Kleist/Mioara şi Adrian Cremene (Teatrul Dramatic din Constanţa)

● **Premiul pentru teatru TV**:

ŞARPELE, scenariul: Adriana Rogovschi şi Viorel Sergovici după Mircea Eliade, regia: Viorel Sergovici

● **Premiul pentru teatru radiofonic**:

LA PUNTA de Yvette Z'Graggen, regia artistică: Leonard Popovici

● **Diploma pentru producţiile şcolilor de teatru**:

BINE, MAMĂ, DA' ĂŞTIA POVESTESC ÎN ACTU' DOI CE SE-NTÂMPLĂ-N ACTU'-NTÂI de Matei Vişniec, spectacol al clasei prof. univ. Dionisie Vitcu de la Academia de Arte „George Enescu" din Iaşi

● Premiul **Cea mai bună piesă a anului 1996** a revenit piesei **Capricii** de Olga Delia Mateescu

● Premiul **„Interferenţe"** acordat de Fundaţia Culturală Română pentru „merite de excepţie în activitatea de integrare a valorilor culturale româneşti în circuitul universal" a fost decernat regizorului TOMPA GÁBOR.

PREMIILE CRITICII – 1996

Secția română a A.I.C.T. – Fundația „Teatrul XXI"

● **Distincția „IN MEMORIAM"**:
VALENTIN SILVESTRU

● **Premiul pentru debut**:
CRISTINA TOMA, pentru rolul Alison din **Privește înapoi cu mânie** de John Osborne, la Teatrul Național din Târgu-Mureș

● **Premiul pentru învățământ artistic**:
VALERIU MOISESCU, profesor universitar, șeful Catedrei de Regie Teatru și Coregrafie din cadrul Academiei de Teatru și Film din București

● **Premiul pentru cea mai bună interpretare feminină**:
SILVIA GHELAN, pentru rolul titular din **Regina Mamă** de Manlio Santanelli și rolul Janina din **Nu poți trece cu capul prin zid** de S. I. Witkiewicz, ambele la Teatrul Național din Cluj

● **Premiul pentru cea mai bună interpretare masculină**:
MIHAI CONSTANTIN, pentru rolul Claudius din spectacolul **Hamlet** de William Shakespeare la Teatrul Național din Craiova
ADRIAN PINTEA, pentru rolul titular din spectacolul **Hamlet** de William Shakespeare la Teatrul Național din Craiova

● **Premiul pentru dramaturgie**:
VLAD ZOGRAFI, pentru piesa **Petru sau Petele în soare** din volumul „Isabela, dragostea mea" apărut la Editura UNITEXT

● **Premiul pentru carte de teatru**:
ȘTEFAN OPREA, pentru volumul „Chipuri și măști" apărut la Editura „Cronica"

● **Premiul pentru cel mai bun spectacol de teatru de televiziune**:
UN DEȚINUT LA AUSCHWITZ de Alain Bosquet, scenariul și regia: Domnița Munteanu

● **Premiul pentru cel mai bun scenograf al anului**:
MIHAI MĂDESCU, pentru realizarea cadrului plastic al spectacolelor **Antigona** de Sofocle la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, **Caligula** de Albert Camus și **Copilul îngropat** de Sam Shepard la Teatrul „Bulandra"

● **Premiul pentru întreaga activitate**, cu ocazia împlinirii a 45 de ani de creație artistică:
TAMARA BUCIUCEANU

● **Premiul pentru întreaga activitate artistică** desfășurată în țară și în străinătate:
VLAD MUGUR

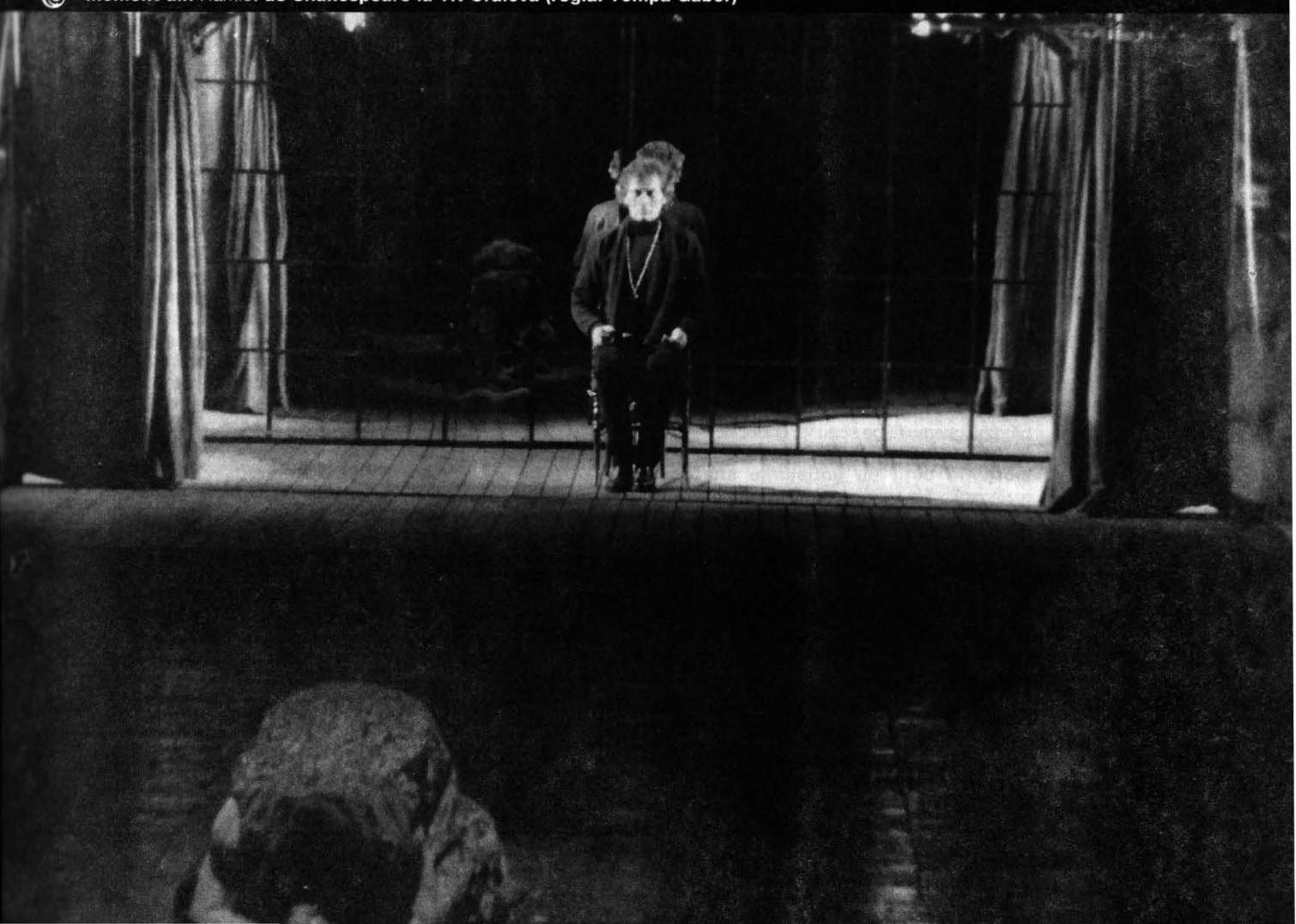
● **Premiul pentru cel mai bun regizor al anului**:
CĂTĂLINA BUZOIANU, pentru spectacolele **Chira Chiralina** după Panait Istrati la Teatrul Dramatic „Maria Filotti"din Brăila, **Copilul îngropat** de Sam Shepard la Teatrul „Bulandra", **Penthesileea** de Heinrich von Kleist/Mioara și Adrian Cremene, la Teatrul Dramatic din Constanța

● **Premiul pentru mecenat artistic**:
GELU TOFAN, președintele firmei „Tofan Group", creatorul Fundației pentru Teatru și Film „TOFAN"

● **Premiul pentru cel mai bun spectacol al anului**:
HAMLET de William Shakespeare, la Teatrul Național din Craiova, regia: Tompa Gábor, decoruri: Th. T. Ciupe, costume: Judith Kóthay Dobre.

foto: Dorian Delureanu

Moment din Hamlet **de Shakespeare la TN Craiova (regia: Tompa Gábor)**



Pașcu Balaci

TRAMVAIUL NEGRU

Dramatis Personae:

ȚĂRANUL
ZILIERUL
ÎNCASATOAREA

(Un decor sugerând ieşirea dintr-o gară a unui mare oraş, spre o stradă împărţită în două de şinele de tramvai. În staţia acestuia, stă rezemat de un indicator de circulaţie „Trecere de pietoni", Zilierul, un om mai în vârstă, cu cască de protecţie pe cap şi cu bluza murdară strânsă cu o curea pe trupul firav. Este foarte de dimineaţă. Zilierul aprinde lanterna, luminând şinele de tramvai.)

ZILIERUL: Acum, la bătrâneţe, am ajuns, Doamne iartă-mă, să vorbesc singur. Când eram copil, râdeam pe înfundate de oamenii care vorbeau singuri pe stradă, vociferau, se certau cu cineva nevăzut, se opreau în loc să poată explica mai bine unui ascultător, dădeau singuri din cap, aprobându-se pe ei înşişi... Lumea spunea că sunt nebuni. Dar care om nu a vorbit singur, măcar o dată, în sinea lui? Să-l văd eu pe ăla. Că ăla e cu adevărat nebun! (*Se apleacă să cerceteze şina de tramvai.*) Toţi oamenii vorbesc în sinea lor. Strigă în taina sufletelor lor mai tare decât într-o prăpastie. Şi până afară nu se mai aude aproape nimic. Decât o bălmăjeală de vorbe purtate de un vânt răzleţ... Din fundul prăpastiei de singurătate, omul iese pe brânci, cu palmele zdrelite la sânge... De o bună bucată de vreme, iată, nu mai aud bălmăjeala nimănui. Nici la televizor şi nici la radio. Mi-am pus asta pe cap. (*Se loveşte uşor cu degetele în casca de pe cap.*) Oamenii au început să vorbească singuri pe străzi. După câte necazuri au, nimeni nu mai are urechi să-i asculte. Fiecare are părerea lui, nimeni nu se mai înţelege cu nimeni. Zidurile bolborosesc şi ele şi mestecă profeţii sumbre pe măselele roşii de cărămidă. Oraşul e pustiu. Se teme de o nouă invazie? Încă e răcoare. Dar, la prânz, oraşul o să ia foc de căldură. Poate şi de asta au fugit oamenii. Nu mai suportă. Pe străzi am văzut cohorte neruşinate de şobolani, şoarecii au năpădit în tramvaie. Într-unul am zărit doar o bătrână ghemuită pe scaunul gravidelor.

Ieri, doi bărbaţi de la Salubritate au fost găsiţi morţi de beţi, cu gâtlejurile sfârtecate de rozătoare... Ele au început să ronţăie oraşul dinspre răsărit, se împreunează în cimitirul pustiu, unde de ani de zile nu se mai îngroapă nimeni. Prin centrul oraşului au început să dea târcoale câinii. Corcituri de javre...

Toată lumea bună e în vacanţă. O vacanţă, e drept, cam silită de zvonurile că oraşul va fi luat iar cu asalt...

Au mai rămas nişte funcţionari mărunţi de la Primărie, care înregistrează decesele, nişte sergenţi de poliţie pedepsiţi de şefii lor, toată Salubritatea aflată în luptă cu rozătoarele şi aşteptând ajutoare din străinătate contra pericolului de epidemie, şi pompele funebre...

A apărut deja un stol de corbi... Ieri, cei de la Salubritate au avut o idee genială: au aruncat un năvod peste un prun sfrijit în care corbii erau îndesaţi ca vinetele pe tarabă. O captură de zile mari... Acum corbii aceştia care trăiesc şi până la două sute de ani se zbat în năvod ca nişte peşti cu aripi care vor muri... (*Îşi întinde gâtul.*) De aici se vede bine ceasul Primăriei. De două săptămâni nu mai merge. S-a oprit aşa, din senin. Primarul a declarat la o conferinţă de presă ţinută atunci că, din cauza căldurii grozave, piesele istoricului ceas, mândria oraşului, s-au umflat şi s-au blocat mecanismele... Un ceas care s-a umflat, va să zică, în pene... Nimeni n-a înghiţit minciuna cu umflarea mecanismelor... Singurele care se umflă sunt numai preţurile. Dar dacă, totuşi, primarul are dreptate? Atunci numai frigul de la iarnă îl va porni iar.

Trebuie să fie încă foarte de dimineaţă.

Tramvaiele nu au ieşit din depouri. (*Îşi ia bidonul cu păcură şi măturicea.*)

Oricât aş unge şinele astea pe la încheieturi, şandramalele tot hârâie... Tramvaie nenorocite! Hoaşte bătrâne! Sunt atât de vechi încât se aud de mai departe decât se văd. Şi totuşi, tramvaiele astea mai scheletice decât însăşi moartea apără viaţa din oraş. Zi şi noapte huruie, plescăie, scrâşnesc, tuşesc, şuieră din încheieturi şi sperie bestiile. Tramvaiele umblă toată noaptea prin decizia scrisă a Primăriei... Altminteri, oraşul ar cădea. Ele sunt ca nişte trenuri blindate care apără un oraş asediat...

Capătul ăsta de linie de la gară este, într-un fel, capătul lumii. Toţi coboară din trenuri, aleargă, se urcă în tramvaie şi revin şi mai frământaţi în locul de unde au pornit... Ce mare brânză au făcut?! Eu sunt cel care îi dirijează pe toţi. Pe toţi! Cu asta!!! (*Ridică ranga de fier cu un aer triumfător.*) Dezlipesc şi alătur macazul la şina de oţel. Ea este vâsla cu care înot în marea agitată a vieţii. O simplă mişcare cu o mână şi sute de oameni se duc acolo, sau acolo, sau acolo... La Dumnezeu sau la dracu'... Ha, ha, ha!!! Eu sunt stăpânul oraşului. Da, da! Pe toţi îi trimit unde vreau eu, unde am eu poftă, hi, hi, hi, hi!!!

(*Îşi aprinde o ţigară, după ce şi-a rezemat ranga de coapsă.*)

Cui poate folosi o ţigară pe burta goală? Mie, în nici un caz! Şi, totuşi, trag dintr-o ţigară ca dintr-o micuţă sticlă care să mă încălzească... Unde naiba o fi vatmanul? De ce nu vine odată?

(Începe să ungă canelura şinei, îndepărtându-se, încetul cu încetul, până iese din scenă. Se aude şuierul unui tramvai în viteză, apoi scrâşnetul amarnic al frânelor. Apare Zilierul stropit cu păcură din cap până în picioare, cu bidonul turtit şi mătura ruptă în două.)

ZILIERUL *(roşu de furie):* Te crezi pe un tren internaţional, orbete bătrân? Jigodie! Îţi continui somnul de azi-noapte la manetă? *(Ia o piatră din caldarâm şi o aruncă după tramvaiul care se îndepărtează în viteză.)*

Un nebun conduce un tramvai şi nimeni nu s-a găsit să-l azvârle de acolo la balamuc?! Să-i pună mătura în mână să viziteze budele de acolo! Poftim! Era cât pe ce să mă taie în două, nemernicul! Oare nu l-o fi muşcat vreun câine turbat? *(Răsuflă adânc.)*

Ce-mi mai bate inima! De mâine, încep să-mi caut alt loc de muncă. Cum să nu fiu zilier toată viaţa, Doamne, dacă dau peste tot soiul de nebuni? Nici nu a oprit în staţia de la gară, regulamentar! Ce dacă nu sunt la ora asta călători? El avea obligaţia să oprească! Vatmanul ăsta ticălos foloseşte ditamai tramvaiul public ca şi pe autoturismul său personal. Ia pe cine vrea, opreşte unde-i pică bine, îl smuceşte cum îi vine la îndemână... Când am să-i fac oare de petrecanie?

(Loveşte cu o piatră desprinsă din caldarâm bidonul turtit, până când acesta îşi revine oarecum la forma iniţială. Apoi leagă cu o bucată de sfoară din buzunar mătura ruptă.)

De l-aş prinde într-o seară pe o străduţă lăturalnică, i-aş rupe spinarea, aşa cum mi-a rupt el mătura! Să i-o dreagă apoi, dacă mai poate, starostele dracilor! I-aş pardosi sicriul cu piei de şobolani. Să-i pută toată moartea!

(Din fundul scenei apareŢăranul, cu o traistă de lână pe umăr, cămaşă albă, pălărie din paie de grâu şi cu bocanci soldăţeşti în picioare. Poartă în mâna dreaptă un băţ cu măciulie, cu care se sprijină la mers.)

ZILIERUL: Primul călător al zilei! Prima făptură, care s-a deşteptat înaintea tuturor!

ŢĂRANUL *(aparte):* Văd că omul ăsta a ajuns înaintea mea la staţia de tramvai. Dar asta o fi staţia cea bună? *(Îl examinează în ascuns pe Zilier.)*
Se vede că lucrează la şine.

ZILIERUL *(cercetându-l pe bătrân):* Dacă n-ar avea desaga aia pe umăr, pălăria pe cap şi bâta în mână, cu cămeşoiul ăla al lui ai zice că e unul băgat în cămaşa de forţă. *(Tresare.)* Dacă-i chiar unul scăpat de-acolo, de la balamuc? De ce nu se uită la mine? *(Luându-şi seama, critic.)* Dar de ce să se uite? Cine eşti tu? Dar sunt eu, totuşi, atât de mic pentru domnia sa?!

ŢĂRANUL Aschimodia asta vărgată mă tot fură cu ochiul. Ce-o fi vrând? Bani sau băutură, aşa de dimineaţă?

ZILIERUL: A înlemnit ca un tâmpit în faţa uşii de ieşire de la staţia CFR. Oare nu se mai urneşte de acolo? Zevzecul! Că doar n-a venit în oraş să rămână statuie în faţa gării!

ŢĂRANUL: Mi se pare că nimuricul boscorodeşte singur...

ZILIERUL: Oare nu i s-au mişcat chiar acum buzele?

ŢĂRANUL: Aşa e: boscorodeşte singur... Ar fi bun de pus sperietoare în lanul meu de cânepă...

ZILIERUL: Ia să văd eu acum câte parale face nebunul. Îi fac semn să vină încoace şi sigur face pe el de frică. Am speriat eu cu şmecheria asta oameni mai acătării decât el. Dar nebunilor le este frică, dacă îi iei tare. O s-o întindă numaidecât... *(Îi face semn să vină spre el.)*

ŢĂRANUL *(uimit):* Mi-a făcut semn să mă duc la el. Înseamnă că-i om de treabă. Iacă, vin! *(Apucă repede bâta, pe care o rezemase de zidul gării, şi se apropie repede de Zilier.)*

ZILIERUL *(speriat):* Să nu dai, să nu dai!

ŢĂRANUL *(uimit):* Nu dau!

ZILIERUL: Să nu dai, m-ai auzit?

ŢĂRANUL: Nu dau.

ZILIERUL: Dacă dai o dată, apoi tot dai. Pofta vine dând.

ŢĂRANUL: Dacă zici dumneata...

ZILIERUL: Să nu loveşti pe nimeni. Ai mai lovit vreodată pe cineva?

ŢĂRANUL: Eu nu lovesc decât în lupi, mistreţi, şerpi, şobolani şi şoareci. Şi, câteodată, mai dau şi în nevastă.

ZILIERUL: Ha, ha, ha, ha!!!

ŢĂRANUL: Apoi, primăvara, dau cu sapa şi după cârtiţele care-mi strică straturile de legume. Stau nemişcat şi pândesc cu sapa ridicată în aer. Uite-aşa! *(Ridică bâta.)* Stau aşa nemişcat şi câte o jumătate de ceas şi nu mişc.

ZILIERUL: De ce?

ŢĂRANUL: Cârtiţa are auzul atât de ascuţit, încât îl aude şi pe bunul Dumnezeu când sfarmă ştiuleţii de porumb toamna şi aruncă boabele pe cer de se prefac toate în stele.

Şi când cârtiţa începe să-şi înalţe muşuroiul de ţărână, ăla-i e şi mormântul. Ochesc bine locul unde azvârle ea din picioare sub pământ şi lovesc năpraznic cu sapa şi o scot numaidecât afară de-o omoară lumina. *(Pune bâta deoparte.)* Dar pe tine nu te lovesc. Nu eşti cârtiţă!

ZILIERUL: Ba sunt! Cârtiţă încălţată în cizme sparte prin care intră apa. Nu mi-au mai dat altele noi. Ai pământ?

ŢĂRANUL: Dar tu?

ZILIERUL: Atât cât port în cizme.

ŢĂRANUL: Eşti însurat?

ZILIERUL: Nu.

ŢĂRANUL: De ce nu te-ai însurat?

ZILIERUL: Care muiere crezi că vrea să vină după mine? Fără dragoste, muierile se mai pot mărita, dar fără biştari – ba!

ŢĂRANUL: Şi acum ce eşti?

ZILIERUL: Zilier.

ŢĂRANUL: Adică, zilaş.

ZILIERUL: Da, zilaş. Muncesc de azi pe mâine. Azi, aici, la tramvaie, mâine prind câini cu laţul de hingher. Poimâine, curăţ haznalele oraşului. Care muiere s-ar fi măritat cu un zilaş căruia-i pute salopeta a sânge şi rahat? De aceea, m-am lăsat păgubaş. Câteodată, mai prind şi eu câte o fufă pe care o plătesc cu un sfert din salar. Dar de când cu boala asta urîtă, sida, mă cam feresc.

(Deodată, scoate un icnet surd şi e gata să se prăbuşească.)

ŢĂRANUL *(îngrijorat):* Ce-i cu tine?

ZILIERUL: N-ai o ţigară? Asta e a doua ţigară pe care o trag pe stomacul gol.

ŢĂRANUL: N-ai mâncat astăzi?

ZILIERUL: Nu. Am stricat ieri banii pe băutură.

ŢĂRANUL: Atunci, ajută-mă să întind masa.

(Aşază pe caldarâm un ştergar de cânepă, iar din traistă scoate un litru de băutură, caş, câmaţi, pâine, ouă fierte, castraveţi, ceapă şi brânză.)

ZILIERUL *(înlemnit):* Atâtea bunătăţi la un loc n-am mai văzut de multă vreme.

ŢĂRANUL *(şterge gura sticlei):* Să-ţi dea Dumnezeu sănătate! *(Trage o duşcă şi întinde sticla Zilierului.)*

ZILIERUL *(ia sticla):* Mie?! Mie să-mi dea Dumnezeu sănătate? Să mi-o prăpădesc umblând pe şinele astea în zloată, pe frig şi pe ploaie? Nu! Mai bine să le-o dea bunul Dumnezeu la alţii, la cei care sunt vrednici de

ea. Să ţi-o dea ţie, bunăoară! Şi altora, care sunt aidoma ţie!

Să-ţi dea Dumnezeu şi porţia mea de sănătate! *(Ridică ochii spre cer.)* Dă-i, Doamne, şi porţia mea de sănătate aici pe pământ cât e în viaţă şi locul meu din rai, după moarte. Amin! *(Bea cu înghiţituri mari.)*

ŢĂRANUL: Dacă bei prea mult, o să ţi se isprăvească prea repede porţia de sănătate, aici, pe pământ. Şi, pe deasupra, dacă te îmbeţi prea rău, nu o să mai afli drumul spre rai. Ai mare grijă de sănătatea ta. Sănătatea, dragul meu, este ca şi pământul. Trebuie îngrijită, ca să dea roade. Iar cel dintâi rod al sănătăţii este puterea de muncă. Apoi, celelalte roade vin de la sine: belşugul, şi familia, şi copiii.

ZILIERUL: Eşti un om înţelept. Cât despre sănătatea mea, ce să zic? Înainte de a veni tu aici, nemernicul de vatman a vrut să schilodească cu tramvaiul porţia de sănătate pe care ţi-am făgăduit-o. Îmi mai dai un dărab de cârnat?

ŢĂRANUL: Cu dragă inimă. Ia un cârnat întreg, este destul. Să nu-ţi fie ruşine!

ZILIERUL: Numai în faţa ta am sentimentul ăsta, de ruşine. Mulţumesc.

ŢĂRANUL: Ascultă! Care tramvai merge la Prefectură?

ZILIERUL *(uimit):* Dar ce treabă ai tu acolo?

ŢĂRANUL: Eu nu am nici o treabă. Ei au.

ZILIERUL: 1 negru.

ŢĂRANUL: Unu' negru?!

ZILIERUL *(îmbucând cu mare poftă):* Îhî!

ŢĂRANUL *(uimit):* Negru–negru?!

ZILIERUL: Negru. *(Îl bate pe umăr.)* Ascultă, omule: dacă mănânc bine, pun pariu că-l bat!

ŢĂRANUL: Pe cine?

ZILIERUL: Pe vatman. Când m-am angajat aici, m-a snopit în bătaie. Dar dacă prind puteri, îi trag o chelfăneală de-o să semnalizeze pe la intersecţii numai cu vânătăile. *(Începe, din senin, să râdă.)*

ŢĂRANUL: De ce râzi?

ZILIERUL: Mi-am adus aminte de ceva. Într-o bună zi şeful mi-a spus că sunt cu caşul la gură. Da, domnule şef, sunt cu caşul la gură! Veniţi să mă vedeţi! *(Mestecă o felie de caş cu mare poftă.)* E o fericire să fii cu caşul la gură. *(Sare dintr-o dată în sus.)* Păzea! Păzea! Vine!

ŢĂRANUL: Ce?

ZILIERUL: Tramvaiul. *(Se aude cum trece, şuierând, un tramvai.)* Dacă nu eşti atent, îţi taie picioarele.

ŢĂRANUL: Ştiu.

ZILIERUL: De unde ştii?

ŢĂRANUL: La noi în sat a murit unul tăiat de tramvai. S-a dus în oraş să-şi vadă feciorul, la facultate. Nefiind obişnuit cu oraşul, a fost tăiat de tramvai. De-atunci, mi-e frică de oraş şi de tramvaie. Tare mi-e frică. Tramvaiul acela a îngrozit tot satul.

ZILIERUL *(îl bate protector pe umăr):* Câtă vreme eşti cu mine, să nu ai nici o teamă. Vezi-ţi de treabă! Te văd bărbat în putere şi cu multă minte. Când vine tramvaiul 1 negru, te urci în el şi valea! până la Prefectură. Uşile se deschid ele singure!

ŢĂRANUL: La Prefectură?

ZILIERUL: Nu, la tramvai.

ŢĂRANUL: Cum de se deschid ele singure, la tramvai? Parcă ar fi lucrătura diavolului...

ZILIERUL: Şi se închid tot singure. Vatmanul se uită chioriş într-o oglindă şi vede tot. E simplu, dar pentru un ţăran care nu a mai fost la oraş...

ŢĂRANUL: Am mai fost când am plecat pe front.

ZILIERUL: Nu ştiu de ce te îngrozeşti degeaba. Hardughiile astea de tramvaie nu fac absolut nici un rău nimănui. Fii liniştit.

ŢĂRANUL: Îţi mulţumesc pentru încurajare. Fă bine şi mai bea!

ZILIERUL: Nu. Nu vreau să mă îmbăt. Pot fi dat afară din depou. Aşa, de bine-de rău, am o slujbă. Ung încheieturile şinelor de tramvai cu păcură şi cu ranga asta lipesc macazul unde trebuie. Hai, vino să-ţi arăt! *(Unge cu măturicea canelura şi împinge cu ranga de fier un macaz.)*

ŢĂRANUL *(privind cu atenţie):* Nu-i greu deloc.

ZILIERUL *(aparent jignit):* Nu-i greu, da' pentru asta trebuie să ai cap.

ŢĂRANUL: Şi eu nu am cap?

ZILIERUL: Cine a spus că nu ai? Ai! Tu eşti un mare înţelept, în felul tău. Stai în sat, departe de nebunia marelui oraş, şi-ţi vezi de-ale tale. Ai aer curat, linişte şi bucate destule. N-ai treabă cu nimeni, nu te doare capul ce va fi mâine, nu ai insomnii şi dormi ca un buştean, fără vise.

ŢĂRANUL: Fără vise, nu. Acum două nopţi am avut un vis de s-a crucit tot satul.

ZILIERUL: Şi ce-ai visat?

ŢĂRANUL: Am visat nişte pigmei roşii din deşert care încercau să dărâme piramidele. Cum nu izbuteau, au început să se certe şi să urle unii la alţii şi zgomotul a pricinuit o avalanşă. Nisipul veacurilor s-a urnit din înaltul treptelor de piatră care urcau spre cer şi pulberea i-a acoperit pe pigmeii roşii... Carele de luptă li s-au frânt împreună cu toate maşinăriile lor de distrugere. Apoi, nu ştiu cum s-a făcut că m-am pomenit pe o corabie. Cu tot avutul meu, cu vaca şi viţelul, capra şi oaia, câinele şi pisica, calul şi bivolul, porcul şi găinile, raţa şi gâsca, şarpele de casă şi muierea cu copiii... Şi corabia plutea mândră pe apele Nilului când, deodată, pisica a început să miaune, câinele să latre, porcul să grohăie, bivolul să tropăie, gâsca să gâgâie, găinile să cotcodăcească, calul să fornăie, capra să behăie, oaia să tremure, vaca să ragă, şarpele să sâsâie, copiii să plângă, muierea să ţipe...

Am ieşit afară pe puntea corăbiei în noaptea mai neagră decât ciuma şi nu vedeam nimic, dar simţeam şi eu, ca toate celelalte animale, că ne apropiem de o prăpastie... M-a trezit cocoşul. Eram leoarcă de sudoare şi, când m-am ridicat din pat, tremuram tot. Ce zici de visul ăsta?

ZILIERUL: Ăsta nu-i vis, e potop. Ce zici, o să vină sfârşitul lumii?

ŢĂRANUL *(îşi face cruce):* Chiar dacă n-ar veni acum sau altcândva, pentru că aceea clipă o ştie numai Tatăl, noi trebuie să fim pregătiţi în orice clipă.

(Trece un tramvai şuierând, se opreşte şi Încasatoarea, care desface un ghem şi taie cu foarfeca aţă pentru tricotat, urlă la Zilier.)

ÎNCASATOAREA: Ce stai şi caşti ochii? Cară-te de-aici lângă cimitir! A plesnit o şină de tramvai. Du-te şi ajută-l pe ălălalt s-o sudeze la loc. Hai, nu mai trăncăni! Cară-te! *(Desface aţa de pe ghem în tramvaiul pustiu, care se urneşte din loc.)*

ZILIERUL: Scorpia! Târfa! Ticăloasa! *(Abătut.)* E nevasta şefului.

ŢĂRANUL: Te duci?

ZILIERUL: Ba bine că nu! Aici e ca în armată: execuţi! Chiar şi ordinele unui nebun! Dacă nu ascult, mă concediază. N-am chef să-mi caut de mâncare în lăzile de gunoaie. *(Înciudat.)* Fir-ar să fie! Mereu se rup şinele de lângă cimitir. Şi ştii de ce? Îi pedepseşte bunul Dumnezeu! Vor să facă din cimitir parcul de distracţii al oraşului. În loc să le plesnească morţilor oasele, plesnesc şinele! Să fie şinele de oţel mai slabe decât mădularele morţilor batjocoriţi?! Au înălţat acolo şi un bloc cu zece

etaje. Dar nimeni nu mai stă în el, din cauza feluritelor ciudăţenii care se întâmplă acolo. Doi tineri însuraţi care au primit apartament acolo, în prima noapte de dragoste s-au trezit cu o bătrânică între ei... Când au aprins lumina, a dispărut...

ŢĂRANUL: Zici că şinele plesnesc, dar oasele morţilor nu?

ZILIERUL: Pot să jur asta.

ŢĂRANUL: Moartea e mai tare ca fierul, dar viaţa e mai tare decât moartea, ştiai? Văd eu lucrul ăsta la mine în grădină. Morţii sunt cei care ne ţin pe noi în viaţă. La noi în sat, morţii, de fapt, nu mor niciodată. În fiecare duminică sunt pomeniţi la biserică, faptele lor sunt pe buzele noastre, iar la Duminica Tomei morţii sunt chiar mai vii decât viii. Mor cu bucurie, numai să înviez de Duminica Tomei alături de toţi ai mei!

ZILIERUL *(posomorît):* Eu mă duc. Şi atât aş mai vrea să stau de vorbă cu tine... Mă duc. Poate beau lapte proaspăt şi cald.

ŢĂRANUL *(uimit):* De unde?

ZILIERUL: Din cimitir. Am văzut vaci păscând peste morminte şi bălegându-se peste cruci. *(Îi dă măturicea şi ranga.)* Te rog, unge şinele de tramvai până vine tramvaiul tău! *(Iese cu paşi mari, preocupat.)*

ŢĂRANUL *(strânge masa, pune totul în traista de lână):* Iaca, mai învăţ şi eu câte ceva! *(Unge şina cu păcură.)*

Ce se aude? Tramvaiul!

Moşul meu îmi spunea că pe vremea lui tramvaiele erau trase de cai. Atunci, da, aş fi putut să lucrez la oraş. Ce mi-ar fi plăcut să mân caii prin oraş! I-aş fi îngrijit bine, coama şi coada să le strălucească de curăţenie! I-aş fi potcovit cu potcoave de fier moale şi le-aş fi dat ovăz cât le-ar fi trebuit! *(Speriat.)* Dar dacă ar fi alunecat ori s-ar fi împiedicat un cal, cum aş fi oprit nămetenia de tramvai? Cum, oare, cum?!

Opreşti o căruţă, dar un tramvai încărcat cu lume...

Un tramvai nu poate fi oprit... El vine mereu, vine, vine, vine... Ca moartea... Bine că n-am trăit vremurile acelea. Aş fi omorît caii cu tramvaiul...

(Continuă să ungă canelura şinei cu păcură, când, deodată, se opreşte, ca fulgerat. Măturicea şi bidonul îi cad din mâini.)

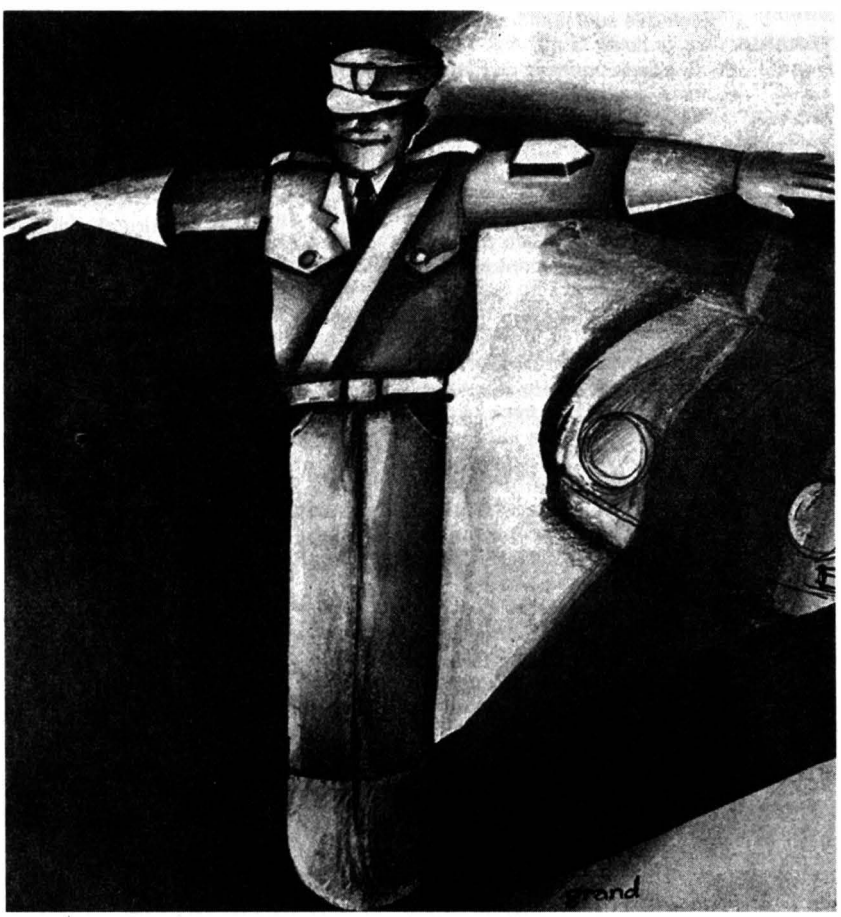
Mare-i minunea Ta, Doamne... Iată! A crescut un fir de grâu lângă şinele de tramvai... Spicul s-a înnegrit puţin, dar cred că boabele sunt pline şi curate... *(Îngenunchează cu veneraţie, rupe spicul, îl freacă între palme apăsat, alege grăunţele de pleavă, pe care o suflă din căuşul palmelor.)*

Răsuflarea gurii mele sufle pleava-n râpe rele. Doamne, Dumnezeule! Ce boabe mari şi sănătoase! Nici mana din pustie nu a arătat aşa! Aurul aurului! Dinţii balaurului! Stelele cerului! Mătăniile adevărului! Acest bob de grâu are o dungă ca şi spinarea unei fete frumoase. Când ea se culcă sub pământ, îi ies genele de aur prin ţărână şi picură lacrimi în formă de boabe de grâu... Binecuvântează, Doamne, plânsul acesta care ne hrăneşte... *(Ia un bob pe care-l mestecă cu grijă în gură.)*

E bun şi dulce ca mierea. E ca şi primul sărut de dragoste dat pe furiş. Nu te mai saturi. Grâul este mana zilelor noastre, care ne mai aduce aminte de bunul Dumnezeu. *(Îşi zuruie boabele din pumn la ureche.)*

Cântă ca nişte bănuţi de aur din salba unei mirese... *(Îşi ia pălăria de pai din cap şi varsă boabele înăuntru.)*

Nu vreau să pierd nici un bob. M-am născut grâului rob.



(Se aude şuierul tramvaiului. Ţăranul se precipită, dar pune bocancul în spaţiul destinat macazului şi acesta, acţionat automat de la distanţă de greutatea tramvaiului care se apropie, îi prinde piciorul ca într-o menghină.)

ŢĂRANUL *(căzut jos):* Ajutor! Ajutor! Mi-a prins piciorul! Ajutor, oameni buni! *(Aparte.)* Trebuie să mă descalţ! Repede! Repede! *(Uruitul tramvaiului se apropie şi mai mult.)* Nimeni... Nu mă aude nimeni... Tramvai blestemat...

(Se chirceşte în aşteptare, cu ochii holbaţi de groază. Tramvaiul se opreşte la câţiva paşi de el, scârţâind înfiorător.)

ÎNCASATOAREA *(se dă jos, fără a înceta să desfacă ghemul):* Nenorocitule! Ce cauţi între linii?

ŢĂRANUL: Afurisitul ăsta de fier mi-a prins piciorul.

ÎNCASATOAREA Prostule! Ţine de ghemul ăsta! *(Ţăranul îi ia ghemul din mână, timp în care Încasatoarea apucă ranga căzută, împinge macazul la o parte şi Ţăranul îşi trage bocancul afară, apoi se apleacă şi caută atent printre şine.)* Dar ce cauţi, nenorocitule?

ŢĂRANUL: Asta e treaba mea! Ia-ţi ghemul înapoi! Îţi mulţumesc că m-ai ajutat. Acum, fă bine, du-te şi lasă-mă-n pace!

ÎNCASATOAREA: Ţi-ai pierdut minţile printre linii?

ŢĂRANUL (oţărît): Da, scumpă doamnă, mi-am pierdut minţile printre linii şi acu', după cum vezi, mi le caut să mi le pun la loc în pălărie.

ÎNCASATOAREA: Mă, tu te-ai ţicnit rău de tot! Dacă te-ar fi călcat tramvaiul, nici n-ar fi fost mare pagubă pe lumea asta! *(Dintr-o dată se repede la el şi-l scutură, furioasă.)* Mă, ai să mori, n-auzi, ai să mori. Zilele tale sunt numărate...

ŢĂRANUL *(se scutură):* Ia mai lasă-mă-n pace, cobe! Cară-te, până nu te pocnesc cu bâta-n cap! *(Apucă bâta şi o ridică, ameninţător.)*

ÎNCASATOAREA: Zilele tale sunt numărate...

ŢĂRANUL: Cară-te, îţi spun!

(Încasatoarea se îndepărtează cu ghemul în mână. Tramvaiul se urneşte din loc.)

Iacă drăcia dracului! Au venit peste mine cu hărăbaia lor şi mi-am pierdut seminţele... Aproape toate s-au risipit printre pietre... Dar oare vor rodi din nou? Nimeni nu a văzut cum a crescut spicul ăsta de grâu aici şi toţi mănâncă pâine. *(Închide ochii.)*

Văd cum din boabele risipite se va înălţa o pădure de grâu. Pe aici nu va mai trece tramvaiul, pe aici nu va mai trece nimeni. Un zid de aur greu se va înălţa în faţa lui. Pe aici nu se trece. Ţepile spicelor vor sări ca nişte pisici sălbatice în gâtlejurile încasatoarei şi vatmanului. Securea umblătoare a tramvaiului va fi străpunsă de rădăcini. Rădăcina e mai tare ca fierul. Fierul ruginește sub ploaie, dar iarba înfloreşte. Rădăcina e taina care biruie. *(Râde.)*

Văd deja iarba crescută pe duşumeaua tramvaiului... Puful păpădiilor va ieşi prin geamurile sparte... Apoi ploile vor îngropa, încet, nămetenia nesimţitoare de fier, iar noaptea, pe barele din mijloc, vor cânta privighetorile până spre ziuă... În motorul tramvaiului va ciripi încet cariul ruginei... Rădăcina... rădăcina este mai puternică decât fierul. Şi sămânţa e mai tare decât linia...

(Se aude iar şuierul de tramvai.)

Trece un tramvai... roşu... nu e pentru mine. Să mă aşez... Îmi tremură picioarele...

Ar fi bine să mă descalţ... Să pot să fug din calea tramvaielor...

(Se descalţă şi aruncă cât colo bocancii. Se apropie un tramvai, şuierând.) Şi tramvaiul ăsta de culoare galbenă. Dar ruda o fi tramvaiul negru care duce spre centrul oraşului, la Prefectură? (*Se apropie un tramvai, şuierând.)* Şi tramvaiul ăsta e de culoare galbenă. Dar unde o fi tramvaiul care duce spre centrul oraşului, la Prefectură? *(Se repede înaintea tramvaiului.)*

ÎNCASATOAREA: Ce, ai înnebunit? Vrei să te-nchidă că opreşti circulaţia? Ce vrei?

ŢĂRANUL: În oraş toate tramvaiele sunt galbene şi roşii?

ÎNCASATOAREA: Da.

ŢĂRANUL *(bolborosind):* Şi:.. tramvaiul negru?

ÎNCASATOAREA: Eşti nebun, nu este nici un tramvai negru! *(Trage ferestruica, depănând în continuare ghemul.)*

ŢĂRANUL: Cum adică, tramvaiul negru... nu există? Şi totuşi zilaşul care m-a lăsat aici să lucrez în locul lui... Trebuie să mă duc pe jos la Prefectură... Să mă încalţ... *(Nu mai apucă să ia bocancii, fiindcă apare Zilierul.)*

ZILIERUL: Tot nu ai ajuns în centrul oraşului, omule?

ŢĂRANUL: Şi sculele tale?

ZILIERUL: Trebuia să le fi lăsat aici, nu s-ar fi atins nimeni de ele.

ŢĂRANUL: M-ai minţit de la obraz.

ZILIERUL: Cum adică?

ŢĂRANUL: Mi-ai spus că în oraş umblă un tramvai negru. Nu există nici un tramvai negru, am întrebat încasatoarea. Toate tramvaiele sunt galbene şi roşii. Când te-am întrebat care tramvai merge spre Prefectură, nu mi-ai răspuns că unu' negru?

ZILIERUL: Ba da, 1 negru...

ŢĂRANUL: De un ceas stau şi aştept. N-a apărut nici un tramvai negru...

ZILIERUL *(începe să priceapă confuzia şi izbucneşte într-un râs nestăpânit):* M-ai înţeles greşit, omule. Eu am spus 1 negru, tu ai înţeles unu' negru!!! Ha, ha, ha, ha, ha!!! Tu ai înţeles culoarea, nu numărul de ordine.

ŢĂRANUL *(încă nelămurit):* Cum?

ZILIERUL: Eu am spus cifra, tu ai înţeles litera! Tu ai văzut culoarea, nimic altceva! Tramvaiul 1 negru este tramvaiul care are înscrisă la cabina vatmanului cifra 1, de culoare neagră. Acel tramvai merge în centrul oraşului.

ŢĂRANUL: Acela?

ZILIERUL: Sigur că da. Tu ai crezut, după firea ta, că e un tramvai în întregime negru, nu-i aşa?

ŢĂRANUL: Aşa mi-ai spus!

ZILIERUL: Aşa ţi-am spus, dar e vorba de cu totul altceva decât ai priceput tu.

ŢĂRANUL: La mine albul e alb şi negrul e negru.

ZILIERUL: De ce nu-ţi pui pălăria pe cap? Încalţă-te! Ce ai acolo, în pălărie?

ŢĂRANUL: Grâu.

ZILIERUL: Grâu? De unde?

ŢĂRANUL: Dintre şine.

ZILIERUL: Bine că l-ai smuls de acolo. Dacă ar fi venit şeful şi l-ar fi văzut acolo, m-ar fi dat afară... Îmi caută de câtăva vreme nod în papură... O, ce bine că ai făcut curăţenie între linii. *(Se aude un şuier.)* Taci! Auzi?

ŢĂRANUL: Ce să aud?

ZILIERUL: Cred că vine un tramvai. Dar e un şuier neobişnuit, pe care nu l-am mai auzit niciodată. Şuierul vine dinspre răsăritul oraşului.

(Se uită şi el, măsoară zgomotul ce se aude tot mai tare, ochii i se fac cât cepele.)

Vine... un **tramvai negru**... Nemaipomenit! De când circulă în oraş un asemenea tramvai?!? De când? Spune-mi! Nu se poate! Spune-mi că mă înşală ochii! E o vedenie! E o... nălucă!!!

ŢĂRANUL: Îl văd bine acum! E negru ca un bivol când iese din apa râului!

ZILIERUL *(se freacă la ochi):* Nu, nu se poate!

(Zgomotul creşte înfiorător.)

ŢĂRANUL: Mă duc.

ZILIERUL *(îngrozit):* Nu te duce, omule!

ŢĂRANUL: Nu mai am vreme să mă încalţ... Dar seminţele le-am luat cu mine.

ZILIERUL: Tramvaiul e complet gol!

ŢĂRANUL: Cu atât mai bine. Am unde să mă aşez şi unde să-mi pun desaga. Înăuntru am biblia şi ochelarii. *(Se îndreaptă spre tramvai.)* Iată, uşile s-au deschis singure...

(Cade cortina)

TEHNICA UTOPIEI NEGATIVE

TEHNICA RAIULUI de Mihai Ispirescu ● **TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI** ● Data reprezentației: 7 februarie 1997 ● Regia: Dan Micu ● Decoruri, costume și light-design: Dragoș Buhagiar, Irina Solomon ● Muzica și interpretarea la pian: Dorina Crișan Rusu ● Mișcarea scenică: Felicia Dalu ● Distribuția: Gheorghe Dinică (Leopold/Maestrul), Constantin Dinulescu (Bondi), Olga Delia Mateescu (Narcisa), George Ivașcu (Geo), Valentin Uritescu (Bill), Alexandru Georgescu/Dragoș Ionescu (Edmond), Vivian Alivizache (Linda), Tamara Crețulescu (Ernest), Felicia Dalu (Îngerul Albastru Cândva), Dan Morariu (Un decorat), Iulia Boroș (Îngerul Ilarion), Mihail Panait (Dansatorul), Rona Hartner (Patinatoarea), Ana Maria Covaser (Viola) ș.a.

Așa cum utopiile pozitive sunt, în literatură, opera unor umaniști pe cât de iertători față de păcatele omenirii, pe atât de naivi în fond, tot astfel utopiile negative sunt opera unor ironiști pe cât de lucizi, pe atât, la rândul lor, de naivi. Primii își închipuie că, propunând semenilor un model social superior, îi vor determina să-l și adopte; ceilalți speră că, înfățișându-le proiecția mărită a viciilor sistemului în care trăiesc, îi vor face să se lepede, râzând, de el ori, măcar, să-l asaneze. Avantajul celor dintâi este că sunt priviți cu bunăvoință de contemporani; blestemul celorlalți este să aibă parte în viață de uitături piezișe, dacă nu și de reprobări mai concrete (vezi cazul lui Jonathan Swift), singura lor consolare rămânând **aceea** că posteritatea îi va citi cu mai multă plăcere decât pe colegii lor. Prin noua sa piesă, **Tehnica Raiului**, Mihai Ispirescu își asumă riscul (și, cine știe, voluptatea) de a fi admis printre damnați.

Asta nu înseamnă că, până acum, dramaturgul s-ar fi bucurat de răsfățurile soartei. Înainte de '89, piesele sale cele mai împlinite, **Trăsura la scară** și **Într-o dimineață (Aprilie, dimineața)**, comedii crâncene și încrâncenate, au cunoscut prea des briciul cenzurii și prea rar scândura scenei. Mai încoace, **Arșița și viscolul**, scriere de aceeași factură, s-a întâlnit cu publicul printr-o singură montare, deși e una dintre puținele piese (valide) inspirate din actualitatea „tranziției", subiect care, dacă e să ne luăm după confesiunile emise în felurite împrejurări, le stă foarte tare la inimă regizorilor, ba chiar și criticilor preocupați de literatura dramatică națională. Acestea erau texte de tip realist, în care însă comicul atroce, grotesc deformant (căci Ispirescu, la fel ca și ilustrul său concetățean din „republica Ploieștilor", Caragiale, vede monstruos) deschidea subit o breșă metafizică dătătoare de frisoane. O dată cu **Tehnica Raiului**, autorul părăsește solul realității imediate, îndreptându-se spre un fantastic declarat, dar straniu de familiar – pentru că rocambolescul Saliola, denumire a unei mici planete și, totodată, a ideologiei lozincarde ce guvernează acolo, e doar substitutul onomastic al „epocii" pe care am depășit-o nu demult. După cum tot așa ceva e și Aloilas-ul rival, planetă și ideologie dominate, sub semn numai aparent contrar, de același haos ostil individului. Rătăcit, pierdut între aceste două lumi deopotrivă inacceptabile, unde stăpânește cu nume diferite (Leopold/Maestrul) un unic duh malefic, „omul obișnuit" (Geo) va invoca disperat, în final, ajutorul îndoielnic al unei forțe supreme ce pare hotărîtă să distrugă, imparțială, pe toți și toate.

O utopie negativă, cum spuneam, în care Mihai Ispirescu trece, ca în binecunoscuta anecdotă, de la ipostaza pesimistului („Mai rău decât așa nu se poate!") la aceea a optimistului: „Ba se poate, ba se poate!!". E o trecere sesizabilă și în limbaj: replicii cursive, malițioase, sprintene din celelalte piese îi ia locul aici un dialog sincopat, cu multe fraze neterminate, exprimând parcă o imensă oboseală interioară. Atrăgător din punct de vedere pur literar, căci materializează incoerența și alienarea universului înfățișat, procedeul fragmentează însă considerabil acțiunea propriu-zisă, al cărei flux e uneori greu de urmărit. Dar, oricât de surprinzătoare și derutantă, **Tehnica Raiului** este un text

Gheorghe Dinică în Tehnica Raiului **de Mihai Ispirescu la TNB (regia: Dan Micu)**

foto: Sorin Lupșa

ÎNTRE ONEST ŞI ONORABIL

cel puţin interesant, demn de atenţia oricărui regizor ambiţios.

Un astfel de regizor s-a dovedit Dan Micu, de altminteri consecvent promotor al dramaturgiei lui Mihai Ispirescu, din ale cărui **Trăsura la scară** şi **Într-o dimineaţă** a făcut cu ani în urmă, la Teatrul „Nottara", spectacole de succes. De astă dată, sedus, probabil, de amploarea viziunii autorului şi de generoasele perspective pe care ea le oferă unei desfăşurări scenice bogate, Dan Micu a preferat studiului minuţios al personajelor şi desenului strict al mizanscenei, calităţi ce dăduseră strălucire montărilor amintite mai sus, o tratare în stil grandios a substanţei dramatice. E drept, şi uriaşa scenă a Sălii Mari a TNB predispune la excese de concepţie – am văzut şi cu alte ocazii... Rezultatul a fost un spectacol copleşitor ca extensie „orizontală" şi fastuos ca plasticitate – tandemul scenografic Dragoş Buhagiar-Irina Solomon poate serba încă o victorie, căci platforma circulară construită de ei, arenă de circ şi totodată secţiune în trunchiul Pomului Cunoaşterii, e cu adevărat o idee creatoare –, un spectacol fără îndoială impresionant pentru ochi, dar în care semnificaţiile dispar, înghiţite de preaplinul vizual. Impresia persistentă e că undeva, în profuziunea de culori şi sunete (foarte bună, ca de obicei, muzica Dorinei Crişan Rusu), zace ascuns ceva important, esenţial, care însă îţi scapă, fuge, se şterge... Şi pleci cu regretul că ai trecut nepăsător, dar fără să ai vreo vină, pe lângă acel ceva.

Aşa cum se estompează înţelesurile, se estompează şi prezenţele actoriceşti. E imposibil să spui că vreunul dintre interpreţi nu joacă bine, dar e foarte greu şi să spui **cum** joacă fiecare sau întreaga echipă. Reţii, desigur, conturul ferm dat de Gheorghe Dinică acelui Janus bifrons care e Leopold, pentru că, atunci când apare în scenă, magnetismul personalităţii artistului condensează parcă sensurile risipite, iar sarcasmul lui dă un salutar accent de realitate întâmplărilor. Reţii şi secvenţe din evoluţiile dense în dramatism ale lui George Ivaşcu şi Constantin Dinulescu, sau din acelea nuanţate comic ale lui Valentin Uritescu şi Olgăi Delia Mateescu, ale lui Vivian Alivizache şi Tamarei Creţulescu. Ansamblul, însă, fizionomia globală a spectacolului îţi rămân străine, îndepărtate şi – pe nedrept – indiferente.

ALICE GEORGESCU

MATCA de Marin Sorescu ● TEATRUL NAŢIONAL DIN CRAIOVA ● Data reprezentaţiei: 8 martie 1997 ● Regia şi ilustraţia muzicală: Daniela Peleanu ● Scenografia: Viorel Penişoară Stegaru ● Distribuţia: Anca Dincă Dragomir (Irina), Vasile Cosma (Moşul).

Capodoperă a dramaturgiei soresciene, cu nimic mai prejos de **Iona** sau **Paracliserul**, **Matca** a avut parte de o premieră absolută la Geneva, după care s-au succedat numeroase montări în ţară. Să ne reamintim câteva dintre ele. Pe scena Teatrului Mic, care a întreprins un turneu de succes în Polonia cu acest spectacol, regizorul Dinu Cernescu a avut năstruşnica idee de a împărţi rolul Irinei în trei, „multiplicând" personajul, ceea ce nu a împiedicat-o pe Leopoldina Bălănuţă să-i dea o interpretare memorabilă, ca şi aceea a lui Vasile Niţulescu (Moşul). La Baia Mare, rolul Moşului era interpretat, cu aplomb şi înţeleaptă detaşare de sine, de către Vasile Constantinescu. Printre interpretele de referinţă ale Irinei s-a aflat şi Silvia Popovici, care a dat o tulburătoare semnificaţie scenică monologului final, inclus în recitalul „Treptele iubirii". La Piatra Neamţ, unde decorurile erau semnate de Liviu Ciulei, iar regia chiar de către autorul piesei, o interpretă sensibilă a Irinei a fost Catrinel Paraschivescu, rolul Moşului fiind jucat cu vigoare de către Cornel Nicoară. Aici s-a montat varianta lungă a textului (ca şi în cazul **Actului Veneţian**, ea nefiind superioară celei iniţiale), ursitoarele sau moşii („urîţii") căpătând o pondere şi o funcţionalitate deosebită în spectacol. În fine, parcă nu foarte demult, la Ploieşti, în direcţia de scenă a actorului Dan Bădărău, un recidivist într-ale regiei, o foarte bună Irina a fost Camelia Maxim, ea făcând un reuşit cuplu cu Dumitru Palade, sobru şi reţinut în rolul Moşului. Au fost şi alte montări, cum desigur vor mai fi nenumărate, piesa având capacitatea de a transforma datele conjuncturalului – inundaţiile din 1971 – în materia primă a unei drame a condiţiei umane, care va interesa, cu siguranţă, şi în mileniul următor.

În ceea ce-l priveşte, Naţionalul craiovean se poate mândri că şi-a legat numele de reprezentarea dramaturgiei soresciene, nefiind foarte departe de a realiza o „integrală" a dramaturgiei lui Marin Sorescu. L-a jucat în condiţii grele, de aspră cenzură, reuşind să dea totuşi montări de referinţă precum **A treia ţeapă** şi **Vărul Shakespeare**, ambele în regia lui Mircea Cornişteanu. Mai de curând, marele actor care este Ilie Gheorghe continuă să dea o strălucită interpretare monodramei **Iona**. Departe de a fi deci un act conjunctural, înscrierea piesei **Matca** în repertoriul actualei stagiuni are semnificaţia unei onorante continuităţi repertoriale, nici consideretele de ordinul afinităţilor spirituale şi al datoriilor morale nefiind în acest caz neglijabile, ci, dimpotrivă, exemplare. Tocmai de aici, exigenţa sporită cu care suntem **îndreptăţiţi** să privim o montare Marin Sorescu pe scena Teatrului Naţional din Craiova, cu dorinţa şi speranţa de a asista la un nou eveniment artistic.

Din păcate, regia Danielei Peleanu nu ne oferă decât un spectacol bine intenţionat, dar interesat prea mult de jocul efectelor scenice, ca să se mai poată concentra pe substanţa dramei, transmisibilă doar printr-o muncă stăruitoare cu actorii, finalmente prin jocul acestora. Nu ştiu dacă tânăra regizoare a căzut în capcana întinsă de scenografia lui Viorel Penişoară Stegaru, vizibil preocupată de realizarea acestor efecte, de multe ori exterioare, sau dacă nu cumva bogata experienţă a talentatului scenograf craiovean s-a lăsat prea repede sedusă de dorinţa inventivităţii regizorale, uitând de austera simplitate de care au nevoie dramele ontologice soresciene. Lucrurile nu stau prea bine nici la capitolul recuzită şi costume. Un coşciug despre care se spune că e din stejar, tocmai pentru că trebuia să aibă o rezistenţă simbolică, e desenat pueril, în manieră operetistică, iar Moşul, când încearcă să se primenească, înainte de a se aşeza în sicriu, apare într-un soi de combinezon fără mâneci, stârnind involuntar o ilaritate greu reprimabilă. Altfel, distribuţia a fost bine făcută, rolul Irinei fiind încredinţat tinerei Anca Dincă Dragomir, actriţă ce-şi probează resursele pentru interpretarea acestui personaj dificil, tratat însă liniar şi monocord din punct de vedere regizoral. Cum nu se poate mai indicat pentru rolul Moşului, având deopotrivă greutate şi forţă, Vasile Cosma e la rându-i lăsat să alunece spre pitoresc, uneori uitându-se că hazul e de necaz şi că replicile personajului, în răspărul lor, ascund o filozofie de viaţă edificatoare pentru dăinuirea fiinţei neamului românesc. Sunt şi efecte scenice realmente reuşite, chiar bogat sugestive, dar ele par mai mult să abată atenţia decât s-o concentreze pe substanţialitatea discursului auctorial.

Se poate şi aşa, publicul dovedindu-se chiar entuziast. Numai că ceea ce pentru Daniela Peleanu nu-i deloc rău, ba chiar onorabil, pentru Teatrul Naţional din Craiova e numai onest, adică destul de puţin.

VICTOR PARHON

DOMNIŞOARA NASTASIA: UN CAZ

DOMNIŞOARA NASTASIA de G. M. Zamfirescu ● TEATRUL ODEON ● Data reprezentaţiei: 20 martie 1997 ● Regia: Horea Popescu ● Decorul: Nicolae Ularu ● Costumele: Romana Preoteasa ● Coloana sonoră: Vasile Manta ● Aranjamente muzicale originale: Dinu Giurgiu ● Distribuţia: Adriana Trandafir (Nastasia), Sebastian Papaiani (Ion Sorcovă), Petre Nicolae (Vulpaşin), Marian Ghenea (Luca), Dorina Lazăr/Virginia Rogin (Vecina), Carmen Tănase (Paraschiva), Mirela Dumitru (Niculina), Ştefan Bănică jr. (Ionel), Laurenţiu Lazăr (Cârciumarul), Mircea Nicolae Creţu (Omul Necăjit), Marian Lepădatu (Haimanaua), Mugur Arvunescu (Cerşetorul), Ion Chiţoiu (Orbul), Ana Trofin (Gazda), Florin Dobrovici (Pascu), Mihai Tănăsescu/Florin Marin (Luca Lacrimă), Eliza Georgescu (Un copil); Mihai Dinu, Florin Bogan, Florian Andreescu (instrumentiştii).

foto: Mihai Musceleanu

Sebastian Papaiani şi Adriana Trandafir în Domnişoara Nastasia **de G. M. Zamfirescu la Odeon (regia: Horea Popescu)**

Deşi nici în istoria dramaturgiei şi nici în aceea a literaturii propriu-zise **Domnişoara Nastasia** nu reprezintă o mare valoare, piesa, şi mai ales rolurile ei, devenite clasice, au fost mereu râvnite de teatre şi de actori. Din acest punct de vedere, **Domnişoara Nastasia** reprezintă un **caz** asupra căruia ar merita să reflectăm, chiar dacă în multe privinţe problema succesului în teatru rămâne adesea un mister.

Care să fie aşadar motivele pentru care un text firav ca acesta, cu o retorică elementară, a sedus şi mai seduce lumea scenei şi publicul ei? Lunga discuţie în jurul imaginii periferiei sau mahalalei româneşti (termen pe care autorul îl respingea), impusă de piesă şi de dorinţa lui G. M. Zamfirescu de a-i da anvergură universală, n-a fost încă tranşată. Şi totuşi aici pare să stea cheia interesului unui public care, de la premiera absolută din 1927 şi până azi, a rămas sensibil la problemele acestui mediu pitoresc şi tragic în acelaşi timp. Speculată social, compasiunea arătată de autor oamenilor sărmani din „Cartierul Veseliei" (între care s-a numărat şi el), neputinţei lor de a se împotrivi unui destin parcă fatal a prevalat asupra judecăţii critice, piesa făcându-şi drum spre public mai degrabă pe această direcţie sentimentală.

În privinţa ofertei de spectacol, cu siguranţă textul a interesat mai întâi datorită tipologiei pe care o vehiculează, variată şi colorată, ca şi elementelor de atmosferă apte să configureze pe scenă o lume, un univers. Pe linia acestor deschideri, piesa şi-a urmat cariera scenică din care nu lipsesc nici interpretările de referinţă (Gh. Storin în Vulpaşin), nici spectacolele memorabile, precum acela creat de regizorul Horea Popescu în 1956 la Teatrul Giuleşti, într-un moment semnificativ pentru ieşirea teatrului românesc de sub autoritatea bolşevică şi pentru evoluţia sa spre adevăr scenic.

Ideea de a re-face această montare în anul jubiliar al Teatrului Odeon-Giuleşti (a 50-a aniversare) n-a urmărit însă scopuri muzeistice (deşi în lume există obiceiul menţinerii unor spectacole peste ani). A fost mai degrabă un pariu cu timpul, în care regizorul a fost confirmat în intenţia de a aplica piesei acelaşi tratament. Adică de a o citi în cheie realistă, cu vagi intenţii de stilizare în decor, dar cu un minuţios studiu psihologic al personajelor, caracterizate până la detaliul vestimentar (foarte potrivite, costumele Romanei Preoteasa). Construit echilibrat, spectacolul excelează în scenele de ansamblu, unde Horea Popescu este maestru, asigurând o mişcare dinamică şi expresivă figuraţiei. Tabloul cârciumii unde îşi îneacă amarul Vulpaşin, de pildă, sau secvenţele de la nunta Nastasiei, cu nuntaşii care se văd prin cadrul uşii de la camera ei, sunt remarcabile realizări ale unui fin observator al comportamentului de grup.

Viziunea regizorului se întregeşte firesc prin actori. În multe privinţe surprinzătoare, distribuţia produce şi câteva însemnate revelaţii. Prima şi cea mai semnificativă este prezenţa lui Sebastian Papaiani în rolul Ion Sorcovă, blajinul, răbdătorul, dar şi îndârjitul părinte al Nastasiei. Vocaţia dramatică a atât de cunoscutului actor de comedie, prea rar exploatată, din păcate, ne dezvăluie resursele nebănuite de umanitate ale unui personaj cel mai adesea tratat ca un bonom mediocru. Momentul în care Vulpaşin vrea să-i cumpere tăcerea, încovoindu-l peste umilinţa monedelor strecurate în pumn, poartă cu siguranţă marca unui mare actor, ce ştie să-şi impună personajul cu discreţia relevantă a gesturilor mărunte.

Firescul lui Sorcovă îl are, în alt registru, şi interpreta Paraschivei, talentata Carmen Tănase, care compune din mers şleampăt şi vorbă legănată o damă de cartier sastisită, dar sigură pe succesul ei. Ceea ce alteori era stridenţa vulgară a femeii uşoare are acum, datorită interpretării lui Carmen Tănase, savoarea unui portret surdinizat cu rafinament. Regizorul face contrastul şi mai vizibil aşezându-i actriţei alături o parteneră potrivită: Mirela Dumitru, în Niculina, îşi secondează „maestra" cu supunere tâmpă şi excese de originalitate. Din aceeaşi categorie a personajelor de plan doi, foarte reuşite în spectacol, face parte şi Ionel, interpretat de Ştefan Bănică jr. în nota clasică a

O PIESĂ „FOARTE ISTORICĂ“

fantelui de obor, dar cu infinite nuanţe în ţinută şi gest, care-i subliniază şmecheria, poltroneria şi... charisma. Momentele cântate se integrează şi ele organic aplaudatelor sale apariţii. De o vitalitate clocotitoare, Dorina Lazăr compune portretul (care se reţine) unei Vecine abuzive. În ordinea „pozitivilor“, o prezenţă discret-grăitoare este aceea a lui Florin Dobrovici, în Pascu.

În fine, Petre Nicolae, în rolul violentului Vulpaşin, uriaşul (era să scriu: malacul) de teama căruia tremură şapte mahalale, reprezintă poate cea mai neaşteptată opţiune a regizorului. Potrivit intuiţiilor acestuia, actorul duce personajul într-o zonă a tenebrelor, a subconştientului dospind de resentimente, unde Vulpaşin îşi descoperă ascendenţi gorkieni celebri. El se exteriorizează rar şi numai pe jumătate şi lasă să se vadă doar bănuite candori înăbuşite, patimi reale. În scena dinaintea sinuciderii Nastasiei sau în aceea a izbucnirii de sinceritate către Sorcovă, personajul dobândeşte dimensiuni noi. Din păcate, timorat probabil de imaginea încetăţenită a eroului caracterizat prin forţă irezistibilă şi primitivism afectiv, actorul nu-şi duce personajul până la capăt.

Aleasă pentru rolul aprigei şi mândrei Nastasia, eroină ce conţine însă şi o doză de romantism, de vreme ce visează la viaţa din cărţile pe care le citeşte, suferind, am zice, de un bovarism de sorginte autohtonă, Adriana Trandafir acoperă doar o parte din complexul de date al personajului. E pătimaşă, voluntară, dar mai puţin reflexivă şi înclinată spre reverii tandre. Poate şi pentru că actriţa se aruncă, de la început, în forţă asupra personajului, nemaiavând loc să evolueze, să gradeze, să nuanţeze balansul stărilor şi trăirilor, Nastasia ei pare monotonă, dominată de încleştări şi încrâncenări aproape patologice. Actriţa are însă forţa tragică necesară rolului şi o inflexibilitate de monolit care dinamitează atmosfera.

G. M. Zamfirescu a pledat insistent pentru ca **Domnişoara Nastasia** să fie tratată ca o comedie tragică. Temele melodramatice pe care le conţine piesa – neinspirat subliniate în spectacol de ilustraţia muzicală – grevează însă asupra acestui mesaj. În această privinţă, nici spectacolul nu pare prea ferm, chiar dacă finalul auster, simplu şi grav ne îndeamnă să reconsiderăm multe dintre datele destinului tragic al Nastasiei.

DOINA PAPP

CIUBĂR VODĂ de Laurenţiu Faifer ● TEATRUL „LUCEAFĂRUL“ DIN IAŞI ● Data reprezentaţiei: 9 februarie 1997 ● Regia: Ion Cibotaru ● Scenografia: Victor Palii ● Muzica: Radu Ştefan ● Mişcarea scenică: Alina Sîrbu ● Distribuţia: Toma Hogea (Ciubăr Vodă), Cristina Anca Ciubotaru (Catrina doamna), Alina Sîrbu (Rita), Ion Agachi (Pleaşcă Vodă), Paul Sobolevschi (Ţugulea), Camelia Andriţă (Florica), Adrian Zavloschi (Pană), Gigi Şfaiţer (Mândriţă), Emanuel Florentin (Grozuţa), Aurelian Bălăiţă (Bănilă), Nicolae Brehnescu (Atanase Ţoi), Radu Ştefan (Ţiganul, Druţă), Adi Diaconu (Căpitanul).

PREMIERĂ PE ŢARĂ

După ce, vreme de aproape un sfert de veac, numele **profesorului** Laurenţiu Faifer mai era evocat, când şi când, de foştii lui învăţăcei, uneori şi de foştii – din ce în ce mai răriţi – colegi, iată că, printr-o răsucire cumva miraculoasă a lucrurilor, prezentul îl redescoperă pe **dramaturgul** Laurenţiu Faifer, despre care prea puţini iniţiaţi aveau ştiinţă. Fără îndoială, volumul de **Teatru** (Editura „Glasul Bucovinei“, Iaşi, 1994), apărut sub îngrijirea istoricului literar şi criticului dr. Florin Faifer, fiul autorului, şi însumând trei dintre cele şase texte dramatice rămase în manuscrisele profesorului trecut pretimpuriu spre cele veşnice, îşi are rostul lui în producerea numitului „miracol“.

În urmă cu vreo câteva luni, comedia în trei acte **Ciubăr Vodă** era lansată, în premieră absolută, la Teatrul „Ginta latină“ din Chişinău. Ecourile acelei întâmplări scenice, ajunse până la noi, au fost favorabile montării. Pe data de 9 februarie, aceeaşi piesă apărea, la Teatrul „Luceafărul“ din Iaşi, într-o premieră-replică la surata ei basarabeană, tot în regia unui moldovean de peste Prut – Ion Cibotaru. Aflu că, la Chişinău, afişul anunţa piesa ca fiind „aproape istorică“. Un personaj foarte implicat în spectacolul ieşean îmi mărturisea, îndată după încheierea reprezentaţiei de aici, că piesa i se pare „foarte istorică“. Îmi îngădui să mă alătur acestei din urmă păreri. Am să arăt numaidecât şi de ce.

Importante în comedia bufă a lui Laurenţiu Faifer nu sunt **întâmplările**, ci semnificaţia lor; nu existenţa, mai mult decât incertă, a lui Vodă Ciubăr (figură rocambolescă, imaginată, desigur, de un remarcabil necunoscut şi legitimată de peniţa amuzată a lui Topârceanu) ne interesează; nici numărul exact de poloboace pe care el şi vrednicii lui tovarăşi le-ar fi golit; nici **cine** anume, **de ce** şi **cum** râvnea la tronul lui. Ca şi pe autor, pe noi ne interesează mecanismul diabolic pus în mişcare de neobosiţii (şi neadormiţii, precum cei din blestemul ancestral) cătărători spre putere, **cu** şi – mai ales – **fără meritele** cuvenite, după cum ne interesează (dincolo de publica, invidioasa şi fariseica repudiere) secretul în temeiul căruia unii ştiu să-şi agonisească atât de firesc nişte bucurii profund neacademice, declanşând în rândul „celorlalţi“ nu sudalma, ci îngăduitor-zâmbitoarea clătinare din cap.

Sunt aceste două motive dezvoltate în piesă „foarte istorice“? Şi permanent actuale? Şi demne de toată atenţia? Fără îndoială.

Nu mi-am propus, şi nici n-are rost, să povestesc spectacolul. El trebuie văzut, „ca să se bucure rânza domniilor voastre“, cum zicea, cu şart, un ghiduş din vechime. Voi spune doar că, în decorul (cam greoi) semnat de Victor Palii (el fiind însă şi creatorul unor costume expresive, oprite prudent la limita alunecoasă a operetisticului), Ion Cibotaru stăpâneşte cu destulă siguranţă angrenajul complicat al quiproquo-urilor; reprezentaţia imaginată de dânsul are dinamism, fantezie, umor de bun-gust (la păstrarea căruia trebuie să se vegheze!), culoare, ritm. Aventura regizorală este

Scenă din Ciubăr vodă **de Laurenţiu Faifer la „Luceafărul“ ieşean (regia: Ion Cibotaru)**

VARIANTA CUIBUL DE VIESPI

susţinută de coordonarea armonică a mişcării scenice, asigurată de Alina Sîrbu, ca şi (dar nu întotdeauna) de muzica pregătită de Radu Ştefan („Bolero"-ul lui Ravel, la curtea lui Ciubăr Vodă, spre pildă, parcă nu s-ar prea lovi...). Intermezzo-urile, de regulă însoţite de dans (mai exact, de joc), animă pozitiv întâmplarea în ansamblul ei. Mai sunt lungimi la care se poate renunţa fără pagubă. Mai sunt infantile porniri ale unor interpreţi de a ieşi „în faţă" când nu trebuie. Dar ele nu tulbură, organic, discursul implicit, bine echilibrat, al întregului. Ni s-a înfăţişat un spectacol agreabil, cu tâlc neostentativ, foarte la locul lui într-o sală de teatru care alătură spectatori înşiruiţi pe o plajă foarte largă de vârste; fiecare alege şi reţine potrivit înţelegerii sale.

Ca de obicei, spaţiul rămas pentru referirea la cei expuşi în arenă, actorii, este insuficient. Eu aş saluta, înainte de orice, **echipa**, care a funcţionat ca atare în înţelesul aproape întreg al cuvântului. Mi se pare un câştig notabil şi o bilă albă în contul instituţiei. Câteva nume se cer, totuşi, pronunţate, fără ca prin aceasta să-i socotim pe ceilalţi, nenumiţii, mai puţin merituoşi. Toma Hogea (Ciubăr Vodă), surprinzător „altfel" decât îl ştiam mai de mult: calculat în gesturi, matur în nuanţarea replicii, prezent şi atunci când nu participă direct la conflict. Cristina Anca Ciubotaru (Catrina Doamna), exact aşa cum şi-o dorea autorul în succintele indicaţii din lista personajelor (fandosită, afectând tinereţea), plus o câtime de agresivitate ridicolă, binevenită; registrul constant ridicat al rostirii sale ar trebui, cred eu, nuanţat. Alina Sîrbu (Rita), apariţie provocator exotică (anevoie de localizat geografic, dar, ca să spun aşa, esenţialmente aborigenă), strecurând cu abilitate, spre înţelegerea privitorului, realele motive ale subitei sale pasiuni amoroase pentru măria sa Ciubăr. Ion Agachi (Pleaşcă Vodă), cu un „cap" lucrat senzaţional, de mumie asiriană reîncarnată, ţâfnos, static-ţopăitor (iată o performanţă cu adevărat rară!), unsuros-viclean, foarte util atmosferei generale. În aceeaşi notă relevabilă – Nicolae Brehnescu, Paul Sobolevschi, Camelia Andruţă.

Nu s-a făcut, cu acest spectacol, doar un act de dreptate „autorului necunoscut" Laurenţiu Faifer, ci şi unul de artă, situat la o cotă convenabilă în peisajul teatral imediat.

CONST. PAIU

GAIŢELE de Alexandru Kiriţescu ● TEATRUL „MIHAI EMINESCU" DIN BOTOŞANI ● Data reprezentaţiei: 8 februarie 1997 ● Regia, scenografia şi ilustraţia muzicală: Ion Mânzatu ● Distribuţia: Elena Coriciuc-Ligi (Aneta Duduleanu), Camelia Nistor (Wanda Serafim), Daniela Bucătaru/Olina Stratin (Margareta Aldea), Violeta Afrăsinei (Colette Duduleanu), Tatiana Zavialova (Fräulein), Narcisa Vornicu (Lena), Larisa Bordeianu (Zoia), Irina Mititelu (Zamfira), Volin Costin (Mircea Aldea), Jean Apostoliu (Georges Duduleanu), Marius Rogojinschi (Ianache Duduleanu), Valerian Răcilă (Feciorul).

Istoria teatrului românesc consemnează în 1930 premiera craioveană a piesei lui Alexandru Kiriţescu, **Cuibul de viespi**. Şase ani mai târziu, Naţionalul bucureştean montează acelaşi text, însă cu titlul **Gaiţele**. Nicăieri nu sunt menţionate considerentele care l-au determinat pe dramaturg să opereze modificarea. Apelul la DEX (pentru siguranţă) evidenţiază că este vorba nu de o simplă nuanţare, ci de o schimbare de substanţă. Epitetele „viespe" şi „gaiţă", acordate îndeobşte unor reprezentante ale sexului frumos, desemnează o femeie „rea şi aprigă", respectiv una care „vorbeşte mult şi fără rost". Şi atunci, despre ce tratează autorul de fapt: despre viespi sau despre gaiţe?

Regizorul Ion Mânzatu optează pentru prima variantă, chiar dacă păstrează titlul consacrat. Montarea sa nu rămâne într-un registru facil, de suprafaţă, ci explorează în profunzime esenţa umană şi, o dată cu ea, aspecte mai puţin înălţătoare ale specificului naţional. Nu faptele sunt urmărite în principal; ceea ce interesează aici sunt înseşi formele (extreme?!) de manifestare a răului fără scop, a urii fără motiv, a invidiei fără obiect, a totalei ignorări a celuilalt. În absenţa binelui, a stabili grade de comparaţie, de vinovăţie, de implicare devine dificil, ori de-a dreptul imposibil. Nu se pot face diferenţieri calitative între, bunăoară, înverşunarea fătişă a Anetei, versatilitatea lui Ianache, egocentrismul Margaretei, ipocrizia Zoiei.

Abordarea prin această prismă anulează împărţirea rolurilor în principale şi secundare, astfel încât nu există protagonişti, dar nici personaje superficial creionate. Fiecare în parte constituie în sine un punct de referinţă. În schimb, există planuri distincte, bine delimitate printr-o riguroasă organizare a spaţiului de joc. Clanul Dudulenilor evoluează pe o platformă centrală, dreptunghiulară, uşor înălţată. Poziţia sugerează nu doar mediul social şi starea materială privilegiată, cât, mai ales, subliniază forţa devastatoare a energiilor negative ce se dezlănţuie nestăvilite de vreun principiu moral, de vreun sentiment de afecţiune curată. Asupra lui se revarsă o lumină crudă, din zeci de tuburi de neon, obligând la observaţie lucidă şi analiză atentă. Elementele de recuzită sunt puţine, gândite să nu încarce inutil şi pur ilustrativ. Referinţe asupra epocii oferă cu intenţionată parcimonie numai costumele, scopul nefiind nicidecum de încadrare într-un timp anume. Etern valabilă este percepută aici şi dihotomia aparenţă/esenţă, ilustrată inspirat într-un al doilea plan, alăturat celui dintâi, dar nesituat la acelaşi nivel. El reprezintă

Moment din Gaiţele de Al. Kiriţescu la Botoşani (regia: Ion Mânzatu)

camera ocupată de Fräulein, unde adevărata ei personalitate se manifestă liberă de orice constrângeri sociale. Pălării extravagante, rochii provocatoare, pene şi rujuri ţipătoare completează imaginea celei care se dovedeşte a avea puternice porniri nimfomane. Mişcările voluptuoase, pantomima ironic-batjocoritoare la adresa stăpânilor, dansurile lascive nu mai au nimic comun cu individa rigidă, cu figură imobilă şi gesturi milităreşti. Această dimensiune secretă, fără a intra în contradicţie cu modelul autorului, are avantajul notabil de a crea un context care justifică îngăduinţa ei finală faţă de Wanda. Un procedeu similar, de îmbogăţire a supratextului, utilizează regizorul pentru a reprezenta amplu categoria truditorilor cu simbrie de pe lângă casele cele mari. Ei populează un spaţiu aproape circular, ce înconjoară platforma centrală din trei părţi, avansând până în prosceniu şi pătrunzând până la limita adâncului de scenă. Încă o dată, aplecarea cu realism asupra unei lumi adesea idilizate scoate la lumină făpturi prozaice, cu preocupări banale, uneori iritante prin lipsa lor de seriozitate. Obişnuita atitudine meditativă e înlocuită cu privitul în gol, înţelepciunea proverbială cu trişatul la barbut, sfioşenia de altădată cu avansurile directe, iar bucatelor tradiţionale le-a luat locul un pumn de seminţe. Martori tăcuţi, ei deschid reprezentaţia printr-un prolog fără cuvinte, aduc un plus de dinamism (necesar, mai ales în prima parte) prin apariţiile lor periodice şi contribuie substanţial la construirea finalului într-o notă de cinism absolut: parastasul se termină cu o horă în care se prinde toată lumea.

În ansamblu, montarea tinde asimptotic spre o „comedie" de tip cehovian, gen **Trei surori** ori **Livada de vişini**, la aceasta din urmă făcând aluzie un detaliu scenografic: grădina cu pomi mulţi din spatele casei. Meritul de a păstra permanent echilibrul, fără a cădea în capcanele extreme – caricaturizare exagerată sau patetism ieftin –, la fel de periculoase amândouă, revine, în egală măsură, coerenţei demersului regizoral şi interpretărilor actoriceşti, exacte şi motivate.

ANCA ROTESCU

SOMNUL CENZURII NAŞTE MONŞTRI

RECVIEM LA GHIŞEU de Mariana Vartic ● TEATRUL TINERETULUI DIN PIATRA-NEAMŢ ● Data reprezentaţiei: 16 martie 1997 ● Regia: Radu Tempea ● Scenografia: Adina Panaitescu ● Distribuţia: Lucreţia Mandric (Femeia), Roxana Frunză (Doamna), Pompiliu Ştefan (Domnul), Mihaela Munteanu (Fata), Tudor Tăbăcaru (Zidarul), Traian Grigoriu (Beţivul).

Nu trebuie să se înţeleagă din titlu că am fi adepţii sau „nostalgicii" cenzurii ideologice sau politice, practicată nu doar de regimul comunist, ci de toate regimurile totalitare. Dar o cenzură **estetică**, a raţiunii şi a bunului-simţ, o cenzură a luciditătii, capabilă să apere valoarea artistică şi să discearnă între experiment şi aberaţie pur şi simplu, trebuie să existe. Altfel, suntem nevoiţi să asistăm neputincioşi nu numai la maltratarea textului, ci şi la chinuirea actorilor, zadarnică dar sadică, la propriu ca şi la figurat, consecinţa firească fiind gonirea publicului. Căci nici spectatorii, nici criticii nu pot înţelege ceva acolo unde nimic nu e de înţeles. Pornind de la piesa nu lipsită de calităţi, normală şi logică, a Marianei Vartic, **Recviem la ghişeu**, un tânăr absolvent clujean de regie a destructurat textul, concentrându-se doar asupra primului cuvânt din titlu, pe care l-a luat „la propriu", precum într-o cunoscută piesă de Băieşu, ilustrând replicile aleatoriu, cu scene de sorginte religioasă sau de-a dreptul coşmareşti, fără nici o noimă. A rezultat o struţo-cămilă cu pretenţii, dar fără nici o acoperire, pur şi simplu întristătoare în raport cu buna-credinţă a actorilor şi cu efortul depus.

Am avut curiozitatea să stau de vorbă, după reprezentaţie, cu câţiva spectatori; mai fuseseră la teatru, dar erau acum vădit nedumeriţi. I-am asigurat de propria-mi nedumerire şi i-am rugat să treacă peste incident şi să vină în continuare la teatru, unde vor avea de văzut poate destule lucruri stranii, dar inteligibile şi care probabil o să le placă. Nu ştiu cât m-au crezut, căci se arătau foarte descumpăniţi. Aşa că mă întreb şi vă întreb: nu intră oare în atribuţiile directorului să oprească repetiţiile la un spectacol care se dovedeşte nedemn de firma teatrului? Andrei Şerban, ca director al Teatrului Naţional din Bucureşti, n-a ezitat s-o facă, şi cred că era dreptul lui, chiar dacă nu va fi avut „dreptate", după opinia regizorului în cauză.

Incidentul pietrean – pentru că spectacol de teatru, oricât aş vrea, nu pot să-i zic! – n-ar fi meritat atâta consideraţie, dacă n-ar fi vorba aici despre o chestiune de principiu. Oricât de bine intenţionat iniţial – şi cine ar putea fi împotriva încurajării tinerelor talente regizorale, mai ales la Teatrul Tineretului, cu o frumoasă tradiţie în acest sens? –, directorul are şi obligaţia de a „cenzura" sau chiar de a scoate de pe afiş ceea ce – la modul cel mai evident cu putinţă – nu merită să apară în faţa publicului. Căci el e învestit cu răspunderi şi pentru „protecţia consumatorului" de teatru.

Altfel, geaba chichirez gâlceavă, dacă nema putirinţă.

VICTOR PARHON

OPŢIUNE IMPOSIBILĂ

DE PARTEA CUI EŞTI? de Ronald Harwood. În româneşte de Radu Beligan ● TEATRUL NAŢIONAL DIN BUCUREŞTI ● Data reprezentaţiei: 20 martie 1997 ● Regia: Radu Beligan ● Decorul: Mihai Mădescu ● Costumele: Luana Drăgoescu ● Distribuţia: Costel Constantin (Steve Arnold), Cecilia Bârbora/ Tatiana Constantin (Emmi Straube), Lamia Beligan (Tamara Sachs), Alexandru Bindea (Helmuth Rode), Dan Puric, Mihai Călin (David Wills), Mircea Albulescu (Wilhelm Furtwängler).

Extraordinara eficienţă a filmului „Procesul de la Nürnberg" a contribuit hotărîtor la încrustarea în conştiinţa publică a succesului în procesul de pedepsire a criminalilor de război, a crimei de genocid. Filmul a fost mult mai reuşit decât realitatea; juriştii, victimele şi, nu în ultimul rând, acuzaţii au atras atenţia, în lucrări mai puţin populare, că celebrele procese au fost un eşec: acuzaţii au fost adunaţi oarecum la întâmplare, capetele de acuzare au ţinut seama de interesele divergente ale învingătorilor, definiţiile juridice s-au dovedit neputincioase în faţa enormităţii crimelor. Verdictele au fost şi ele destul de emoţionale: secretarul lui Himmler

foto: Mihail E. Cratofil

Costel Constantin și Mircea Albulescu în De partea cui ești? **de Ronald Harwood la TNB (regia: Radu Beligan)**

– totuși, un funcționar – a fost condamnat la moarte și executat, în timp ce unii comandanți ai lagărelor de exterminare au scăpat cu pedepse mult mai blânde. Activitatea imediat postbelică a tribunalelor militare americane și britanice, a Comisiilor de denazificare a fost în bună măsură anulată de deciziile Comisiei de Clemență germane, instituționalizată în anul 1950. Dar clișeul denazificării „perfecte" este mult mai persistent decât fețele contradictorii ale adevărului și se consideră, în general, că adevărul despre nazism și naziști este atât de cunoscut încât a venit rândul artei să-și elaboreze procesele. „După Auschwitz nu se mai poate scrie poezie", s-a tot repetat, dar se scrie și poezie, și proză, și dramaturgie. Acolo unde justiția a ratat, arta încearcă să adauge înțelegerii compasiunea, pentru a pătrunde în misterul ororii. Documentele și mărturiile care au precedat căderea comunismului, dezvăluirile care i-au urmat aruncă o nouă lumină asupra procesului nazismului; dar, prin faptul că oroarea n-a fost unică, ea nu devine mai puțin reprobabilă. Nazismul interpretat ca o reacție necesară la globalizarea comunistă, comunismul prezentat ca ultimul zid de apărare împotriva demenței hitleriste sunt tot atâtea moduri de a justifica inacceptabilul: masacrul inocenților.

Ronald Harwood, autorul piesei **De partea cui ești?**, imaginează dialoguri din miezul acestor contradicții, adăugându-și câteva obstacole suplimentare. Principalul este cel al unui personaj real, cu nume și biografie – Wilhelm Furtwängler –, care tinde să pună pecetea **documentară** asupra întregului. Marele muzician german a existat, înregistrările lui sublime se găsesc de vânzare în magazinele de specialitate, probabil că e adevărat ce ne povestește autorul că i-a ajutat pe unii muzicieni evrei să fugă din Reich. Tot din istorie pogoară și alt personaj, Emmi Straube, fiica unui complotist împotriva lui Hitler, care în 1944 a încercat să-l ucidă pe Führer cu o bombă. Complotul a eșuat, cei care l-au pus la cale au fost anchetați și executați. Prezența fiicei în țesătura dramei este menită să demonstreze cu argumentele faptelor irefutabile că au existat și germani „buni", care au detestat nazismul. În ce măsură complotul Wehrmacht-ului i-a reprezentat pe acești germani buni este o altă discuție, care depășește (la fel ca multe alte considerații) limitele unor note despre o piesă și un spectacol. Această ancoră în realitate își întinde parâmele și spre personajele imaginare: în special asupra maiorului Steve Arnold, anchetatorul american grobian, și a locotenentului David Wills, anchetatorul evreu american, delicat și meloman. Steve Arnold a fost agent de asigurări, nu știe nimic despre Beethoven și Furtwängler și este opac la orice demers al celor din jur de a-l lumina. Sugestia că maiorul ar fi un instrument al unui complot urmărind distrugerea dirijorului este mai puțin convingătoare. Împreună cu trupele americane, Arnold a eliberat lagărul de la Belsen-Belsen și în nări îi stăruie mirosul de carne arsă, iar în ochi, priveliștea stivelor de cadavre. În numele lor, îl consideră pe Furtwängler vinovat pentru că a fost în relații cordiale cu șefii acestui infern. Maiorul e surd la armonie, dar are memorie olfactivă și vizuală. Așa formulat, conflictul nu poate fi rezolvat, nu poate fi stabilită o relație cauză-efect. „Hier ist kein warum" (aici nu există **de ce**), povestește Primo Levi că i-a spus un gardian SS, de îndată ce a ajuns la Auschwitz. Această absență a explicației covârșește și toate eforturile colaterale de acuzare și de apărare ale vinovaților, complicilor și martorilor. Este meritul autorului de a fi expus această neputință, al regiei de a fi transformat absența în expresie și acțiune. Piesa și spectacolul doresc să fie un avertisment care să stăvilească judecățile pripite, determinate mai curând de emoții decât de inteligență.

Este de vină Furtwängler că la moartea lui Hitler radioul nazist a difuzat muzică dirijată de el? E o întâmplare care nu dovedește nimic. Are el dreptate când își motivează rămânerea în țară și prezența la pupitrul Filarmonicii prin faptul că, fiind german, nu se cuvenea să emigreze (așa cum au făcut-o muzicienii evrei) și trebuia să rămână alături de poporul său? Dar și Thomas Mann era german, își iubea poporul și a plecat. Și dacă a plecat, ce? Și Hitler, și partidul, și generalii săi și-au văzut de treabă, cu sau fără cauțiunea unor importanți oameni de cultură. Acest tip de argumentație se poate prelungi la nesfârșit, fără a izbuti să se încheie cu o concluzie clară asupra felului cum trebuie să se comporte artiștii în vreme de restriște. În sufletul și conștiința fiecăruia se fixează echilibrul între tentația intransigenței și vocația compromisului. Balanța nu se înclină, în general, din cauza opțiunilor ideologice, ci, mai cu seamă, în funcție de rivalitățile și concurența din domeniu. Partea cea mai convingătoare din rechizitoriul încropit al maiorului este cea privitoare la motivațiile meschine, de carieră și glorie, ale dirijorului. Motivații personificate de Helmuth Rode, muzician de mâna a treia, care, prin eliminarea evreilor, are nesperata ocazie de a deveni de mâna a doua, turnător din oportunism, nu din convingere, meschin până și în imaginarea marilor gesturi de rezistență.

Aceasta este piesa pe care a vrut s-o pună în scenă maestrul Radu Beligan și aceasta este piesa pe care a pus-o. Orice alte considerații despre apartenența politică a creatorilor spectacolului, așa cum le-a formulat Doru Mareș în „Cotidianul" – „un produs tipic de stânga" care „adâncește confuzia egalitaristă" (?!), devenită obsesie pentru Beligan și Albulescu, care vor să-și justifice „înaltele poziții în PDSR" –, țin de ignoranță politică și de precaritate estetică. E greu de susținut că „produsele tipice de stânga" deculpabilizează nazismul, este inacceptabil sistemul de descifrare a semnificațiilor spectacolului prin filiațiile politice ale realizatorilor. Din fericire, Doru Mareș nu găsește în programul de sală „nimic despre tinerețea autorului" pentru a ne putea prezenta toate țițele complotului. Poate că teatrele ar trebui să prezinte cronicarilor împătimiți de politică dosarele de cadre complete ale autorului, regizorului,

FRUMOSUL AMBALAJ

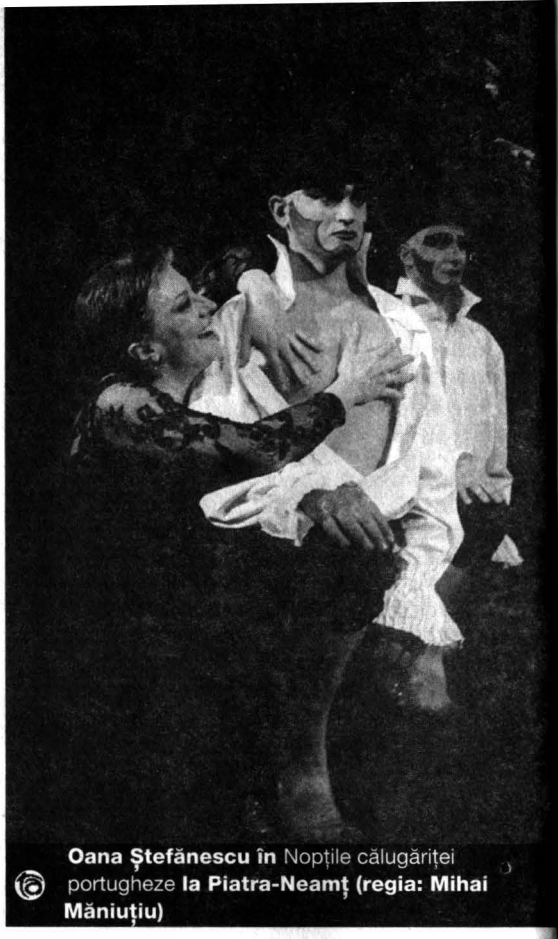
scenografilor, actorilor şi – de ce nu? – ale electricienilor, maşiniştilor şi lucrătorilor de la ateliere.

Cred că au fost corecte intenţiile lui Mihai Mădescu de a sugera prin scenografie ruina postbelică din Berlinul anului 1946, spaţiul care înconjoară camera când prea friguroasă, când prea călduroasă unde se desfăşoară acţiunea propriu-zisă. Dar sugestia funcţionează evident doar la final, când situarea în ambianţă s-a produs. Substituindu-se persoanei Furtwängler, Mircea Albulescu izbuteşte pe deplin să proiecteze autoritatea talentului dar şi a poziţiei, aroganţa celui obişnuit să se facă ascultat şi urmat. Marele dirijor care a izbutit în tot ce a făcut, a ratat o intrare – sau poate o ieşire – în/din propria lui viaţă, iar drumul spre această înţelegere este jucat cu discreţie şi eleganţă, de la suficienţa ostilă la compasiunea imposibil de mărturisit. În rolul maiorului american, Costel Constantin abuzează de fortissimo, ceea ce dă rezultate amestecate: agresivitatea şi bădărănia expresivă a personajului copleşesc partea lui de adevăr. Alexandru Bindea îl poartă pe spectator în descoperirea personajului său, traversând cu multă fineţe drumul de la milog la abject, de la jalnic la periculos. Crima nazismului împotriva germanilor a fost tocmai valorizarea acestui tip uman. Dan Puric joacă atât de discret discreţia încât e greu de distins tema centrală a personajului: durerea şi năuceala nu-i pot anula admiraţia pentru marele muzician. Cel îndreptăţit de experienţa lui personală să acuze e mult mai reţinut decât spectatorul neutru. Dorinţa de răzbunare poate crea crime la fel de sinistre ca şi acelea pe care şi-a propus să le pedepsească. Îi face ecou admiraţia jucată de Cecilia Bârbora – fiica complotistului patriot, care îl adoră pe muzician şi vibrează la ideea de solidaritate naţională. Dificil, rolul Lamiei Beligan – episod nevrotic în demonstrarea lipsei de însemnătate a faptelor bune, când răul e atotputernic. Adresându-se tuturor, actriţa este de fapt singură cu trecutul ei, cu imaginea ei despre acest trecut, devenit tot mai neinteligibil.

Titlul românesc al spectacolului ne somează să alegem o poziţie. Opţiunea e imposibilă în condiţiile normalităţii. „Vai de ţara care are nevoie de eroi" îţi vine să-l îngâni pe Galileo Galilei, imaginat de Brecht, un autor despre a cărui tinereţe – vai! – ştim totul.

MAGDALENA BOIANGIU

NOPŢILE CĂLUGĂRIŢEI PORTUGHEZE, versiune scenică de Anca Măniuţiu după „Scrisorile portugheze ale Marianei Alcoforado". Traducerea: Veronica Porumbacu ● TEATRUL TINERETULUI DIN PIATRA-NEAMŢ ● Data reprezentaţiei: 15 martie 1997 ● Regia: Mihai Măniuţiu ● Decorul: Mihai Mădescu ● Costumele: Doina Levintza ● Muzica: Iosif Herţea ● Distribuţia: Oana Ştefănescu (Mariana Alcoforado), Daniel Beşleagă, Ionuţ Cucoară, Mihai Danu, Iurie Luncaşu, Radu Mateescu, Pompiliu Ştefan (Ofiţerul). La contrabas şi saxofon: Fănel Pojoagă; la violoncel: Dan Costea; la clarinet: Ciprian Vasiliu.



Oana Ştefănescu în Nopţile călugăriţei portugheze **la Piatra-Neamţ (regia: Mihai Măniuţiu)**

Genul epistolar, fie că e vorba despre misive reale, cu expeditor şi destinatar indentificabili, sau despre scrisori imaginate, compuse de un autor de literatură, a oferit deseori teatrului un bun punct de plecare pentru reprezentanţii. Într-adevăr, corespondenţa, mai ales dacă se desfăşoară pe o perioadă mai lungă, pune la dispoziţie nu numai dialoguri gata făcute şi personaje gata construite, ci şi o acţiune sui-generis, adică tot atâtea elemente din care se poate compune, cu relativă uşurinţă, un text teatral. Exemplul pieselor extrase din scrisorile schimbate între G. B. Shaw şi Stella Campbell (**Dragă mincinosule**) ori între Cehov şi Olga Knipper (**Domnul Cehov e îndrăgostit**), sau, în ordinea ficţiunii, între eroii lui Choderlos de Laclos din romanul „Legăturile periculoase", este, cred, convingător. Un caz mai rar – şi, firesc, mai dificil din punctul de vedere al transpunerii scenice – este acela al corespondenţei aşa-zicând unilaterale: o singură „voce", oricât de contradictorie, nu naşte, fatalmente, decât monolog. Or, pe scenă, monologul, chiar scris de un mare dramaturg, produce teatru adevărat, adică nu simplă recitare, doar atunci când e debitat de un mare actor.

Oprindu-se asupra „Scrisorilor portugheze ale Marianei Alcoforado", Mihai Măniuţiu s-a hotărît probabil să demonstreze, la Piatra-Neamţ, că şi un regizor talentat e capabil să transforme în teatru adevărat un monolog; şi, încă, unul nu dinainte gândit pentru scenă. Căci Mariana Alcoforado, persoană reală (a trăit între 1636 şi 1723, petrecându-şi cea mai mare parte a vieţii într-o mănăstire), a dorit, se pare, ca epistolele ei să nu ajungă nici măcar în mâna celui căruia îi erau destinate: un ofiţer superior francez ce o părăsise după un scurt, dar înflăcărat episod amoros. Găsite şi publicate de un diplomat cu preocupări literare (fapt ce a dus la mari îndoieli în privinţa autenticităţii lor), scrisorile au ajuns însă repede bun public, chiar în timpul vieţii presupusei autoare. Nu fără motiv. Chinurile unui suflet frământat de amintiri şi nostalgii, dar şi de conştiinţa „păcatului", suferinţele unui trup bântuit de dorinţe încă aprinse dar sortite să rămână pentru totdeauna neîmplinite, gelozia, remuşcările, dragostea mereu vie alcătuiesc, fie şi numai „zugrăvite" în cuvinte, un peisaj oricând atrăgător... Întrupat pe scenă, el putea, trebuia să fie răscolitor.

Spectacolul lui Mihai Măniuţiu este – minus aglomerarea de „semne" vizuale, unele de-a dreptul kitsch (figurinele ce mimează acuplarea) – remarcabil de frumos. E frumoasă ideea concretizării iubitului necredincios într-o prezenţă mută şi multiplicată, ce devine astfel obsedantă şi invadatoare; sunt frumoase costumele în alb, negru şi roşu ale Doinei Levintza; e foarte frumoasă muzica gravă, pătrunzătoare a lui Iosif Herţea; e superb decorul lui Mihai Mădescu: un arbore desfrunzit, înălţându-se solitar în mijlocul unui deşert, parcă, de pulbere calcinată; e frumos, în fine, efortul Oanei Ştefănescu de a juca/trăi pasiunea liminară a eroinei. Oricât de frumos, însă, şi cu oricât rafinament drapat, un ambalaj care nu învelește nimic nu provoacă decât dezamăgire.

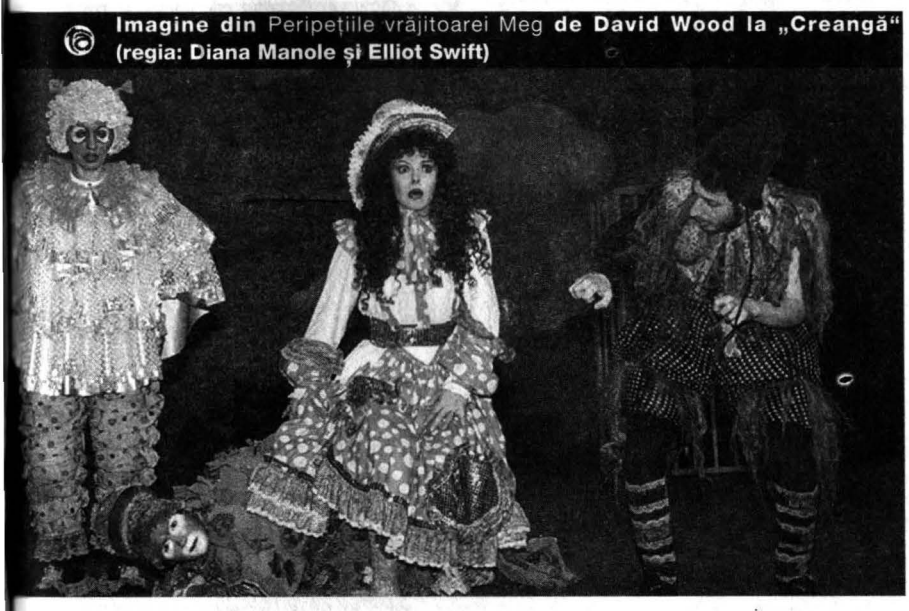
ALICE GEORGESCU

REGIA, CA ȘI VRĂJITORIA

PERIPEȚIILE VRĂJITOAREI MEG, scenariu, muzică și versuri originale de David Wood. Traducerea : Daniela Mișcov ● TEATRUL „ION CREANGĂ" ● Data reprezentației: 24 ianuarie 1997 ● Regia: Elliot Swift, Diana Manole ● Decorul: Vali Ighigheanu ● Costumele: Anca Pâslaru ● Muzica: Gabriel Basarabescu ● Coregrafia: Roxana Colceag ● Distribuția: Marioara Sterian (Meg), Ion Ionuț Ciocia (Mog), Marcela Andrei (Buf), Liviu Pancu (Stegozaurul), Ovidia Manon Oprișan (Vrăjitoarea Cress/Stafia 1), Florina Luican (Vrăjitoarea Bess/Sir François), Cornelia Pavlovici (Vrăjitoarea Jess/Stafia 2), Claudia Revnic (Vrăjitoarea Tess/Îngrijitorul de la Grădina Zoologică/Stafia 3), Cristian Irimia (Tigrul/Sir George).

Vrăjitoarea Meg este un element al tranziției de la Frații Grimm și Hans Christian Andersen la „Jurassic Park" și „E.T." Când majoritatea trucurilor pot fi înfăptuire de țânci care n-au apucat încă să se alfabetizeze, peripețiile unei vrăjitoare subcalificate, nevoită mereu să apeleze la sprijinul marilor puteri – bătrânele vrăjitoare competente – au un haz postmodern, asigurând complicitatea între copiii-spectatori și însoțitorii lor mai în vârstă. Opțiunea pentru musical este îndreptățită prin capacitatea acestui gen de a induce buna-dispoziție, iar apelul la un regizor din S.U.A., unde musicalul s-a afirmat ca gen și a atins cotele excelenței, este, de asemeni, justificat. Dar, deși s-au pus toate ingredientele necesare pentru obținerea unui produs de calitate, rezultatul nu este pentru toate gusturile. Pe de o parte, colectivul teatrului nu este, sau nu mai este antrenat pentru performanță. Se cântă dizarmonic, mișcările sunt lipsite de grație, spre sfârșitul spectacolului oboseala interpreților este evidentă. Convenția funcționează aleatoriu: unele animale din echipa vrăjitoarei vorbesc și cântă, altele tropăie și „se exprimă" prin onomatopee. Se pare că, în S.U.A., Meg, vrăjitoarea incompetentă, și Mog, motanul sufletist care o însoțește, sunt personaje populare ale televiziunii. Pe scena Teatrului „Creangă" Marioara Sterian și Ion Ionuț Ciocia nu izbutesc să însuflețească tipul de personaje-locomotivă, interesant și captivant de urmărit în orice împrejurare. Interpreții se supun situației, nu o stăpânesc. Mai atractiv scenic funcționează consorțiul vrăjitoarelor bătrâne, stimulate probabil de competiția internă din grup. Ca de obicei în spectacole de această factură, fiecare actor joacă mai multe personaje și dacă, individual, fiecare se străduiește în mod stimabil, procedeul este folosit inconsecvent: uneori transformarea se produce la vedere, alteori se fac eforturi de a ne convinge că totul e cât se poate de „adevărat". De-a lungul întregului spectacol sunt momente în care vechea poftă de joc a colectivului de la „Creangă" se face simțită și rezultatul nu e doar nostim, ci și expresiv (scena de la grădina zoologică, de exemplu). Excesul de analiză poate da o importanță inutilă atât calităților, cât și defectelor spectacolului. Ca și personajul central al piesei, regizorii nu știu rețeta vrăjii prin care musical-urile îi bucură pe interpreți și spectatori deopotrivă.

MAGDALENA BOIANGIU



Imagine din Peripețiile vrăjitoarei Meg **de David Wood la „Creangă" (regia: Diana Manole și Elliot Swift)**

GORKI VĂZUT PRIN CEHOV

COPIII SOARELUI de Maxim Gorki. Adaptare după traducerile lui R. Donici și Ema Beniuc ● TEATRUL MIC ● Data reprezentației: 2 aprilie 1997 ● Regia și ilustrația muzicală: Cristian Hadji-Culea ● Scenografia: Vittorio Holtier ● Distribuția: Mihai Dinvale (Pavel Feodorovici Protasov), Lamia Beligan (Liza), Cătălina Mustață (Elena Nikolaevna), Radu Amzulescu (Dmitri Sergheevici Vaghin), Claudiu Istodor (Boris Nikolaevici Cepurnoi), Irina Movilă (Melania), Sorin Medeleni (Nazar Andreevici), Vitalie Bantaș (Mișa), Avram Birău (Egor), Carmen Cinteză (Avdotia), Emil Hoștină (Iakov Trosin), Domnița Constantiniu (Antonovna), Ruxandra Enescu (Fima), Oana Albu (Lușa), Dan Zamfirescu (Roman), Nicolae Praida (Doctorul).

Dicționarele și enciclopediile, atât cele de cultură generală, cât și cele teatrale, îl desemnează pe Gorki drept unul dintre cei mai importanți dramaturgi ruși, adăugând îndeobște: „reprezentant de seamă al realismului". Aprecierea aceasta conține, fără îndoială, o doză mare de adevăr, pentru că, la fel ca majoritatea artiștilor „porniți de jos" – și Gorki a pornit foarte de jos, dintr-o familie săracă și lipsită de preocupări intelectuale –, scriitorul nu a putut și, de altfel, nici nu a vrut să facă abstracție, în operă, de realitatea cu care, vrând-nevrând, venea în contact. Or, realitatea rusească de la sfârșitul secolului 19 și începutul secolului 20 însemna mizeria, ignoranța vecină cu îndobitocirea și obscurantismul celor nevoiași, pe de o parte, și inconștiența, ineficacitatea vecină cu abulia și retorica goală a celor avuți și a „inteligheției", pe de altă parte. O realitate care aproape că impunea, spre a fi convingător transferată în ficțiune, utilizarea instrumentarului estetic al realismului – și nu e întâmplător faptul că toți marii autori din această epocă (Dostoievski, Tolstoi, Cehov) au fost realiști. În fond, când nu și în formă, căci temperamentul uman și artistic al fiecăruia a căutat, firește, să îmbrace conținutului haina stilistică proprie. Din acest punct de vedere, Gorki mi se pare, în dramaturgia sa cel puțin, mai aproape de expresionism. Personajele încarnând mai degrabă idei, concepte decât psihologii, culorile puternic contrastante în care sunt compuse „scenele" (cum și-a subintitulat adesea textele de teatru), vizionarismul mai fățiș ori mai subtil ce se lasă citit în „mesajul" dramelor lui fac parte din arsenalul curentului pe cale, de

foto: Alois

Lamia Beligan, Mihai Dinvale şi Claudiu Istodor în Copiii soarelui **de Maxim Gorki la Mic (regia: Cristian Hadji-Culea)**

altminteri, să se nască tocmai în anii când Gorki îşi scria primele piese (1902–1905) şi să apună când le elabora pe ultimele (1932–1934).

Oricum, ca o piesă expresionistă apare, în spectacolul lui Cristian Hadji-Culea, **Copiii soarelui**. Montarea mai produce, după părerea mea, o revelaţie în ceea ce priveşte textul: asemănarea frapantă dintre Gorki şi Cehov sau, în termeni mai duri, epigonismul lui Gorki în raport cu Cehov. Aceeaşi lipsă de „acţiune" are ca purtători acelaşi savant egoist (Protasov e o variantă pozitivistă a lui Serebreakov din **Unchiul Vanea**), aceeaşi soţie bovarică şi decorativă (Elena Nikolaevna e o Elena Andreevna mai energică în expresii) – şi identificările pot continua la nesfârşit, căci Liza e o Sonia neurastenică, Melania e o Maşa (din **Pescăruşul**) exacerbată, Vaghin e o combinaţie între Astrov şi Trigorin, Cepurnoi, una între Astrov şi Tuzenbah (din **Trei surori**) ş.a.m.d. Tot ceea ce, însă, la Cehov, este nuanţă, semiton, sugestie, la Gorki devine pată cromatică violentă, exclamaţie, declaraţie. Ar fi diferenţa dintre impresionism şi expresionism, în accepţiunea mai cu seamă plastică a termenilor, dar este şi diferenţa dintre geniu şi artistul bun. Sunt asemănări şi deosebiri pe care Hadji-Culea le evidenţiază pe scenă cu fineţe şi cu precizie, punând totodată în valoare şi elementul inedit din opera gorkiană: erupţia brutală, în mijlocul acestui univers autosuficient ai cărui protagonişti se iluzionează că participă la viaţa „maselor" îngrijind câte un bolnav sau mustrându-l pe lăcătuşul care îşi bate nevasta, a maselor înseşi, turbulente şi setoase de sânge. Dar, după scurtul episod absurd-contondent, ritualul se reia, neschimbat; zguduit o clipă în convingerea că „toţi suntem copiii soarelui", Protasov se întoarce la sterilele sale experienţe chimice, iar „umiliţii şi obidiţii" înfuriaţi, tot o clipă, de zvonul că din retortele chimistului s-a iscat holera care-i seceră pe capete, vor continua să-i lustruiască, pe brânci, podelele laboratorului. Imaginea, pregnantă şi frumos desenată vizual, rezumă starea de spirit a unui întreg moment istoric – anul 1905, al revoluţiei ruse ratate. E anul când, de altfel, Gorki a şi scris piesa.

Lucrat cu migală şi inventivitate, spectacolul, derutant la început din cauza registrului acut în care evoluează interpreţii, captivează, treptat, prin rigoarea analizei complicatelor relaţii dintre personaje şi prin atmosfera de tensiune psihică ce se instituie pe scenă. Soluţiile regizorale sunt ingenioase (am totuşi rezerve faţă de realizarea sugestiei de lume închisă prin abandonarea încălţămintei de către toţi cei ce trec pragul casei Protasovilor – mi se pare ostentativă şi, repetată mereu, obositoare) şi narează expresiv întâmplările. Un sprijin preţios al mizanscenei îl constituie decorurile şi costumele lui Vittorio Holtier. Cele dintâi organizează spaţiul de joc în jurul unui modul cu pereţi străvezii – laboratorul-refugiu-carceră al savantului –, ilustrând ironic-nostalgic spiritualitatea clamată de eroi prin silueta în perspectivă oblică a unei biserici suspendate deasupra scenei. În tonuri pământii şi cu aspect de uniformă la început, veşmintele devin policrome (unele, chiar, somptuoase) în episoadele de efuziune sentimentală, pentru a-şi recăpăta, la sfârşit, aerul mohorît.

În fine – sau, poate, în primul rând –, regizorul a cooperat fericit cu actorii, obţinând în general de la fiecare, în linia îngroşată expresionist de care am pomenit, performanţe reale. Se detaşează totuşi, net, jocul intens, îmbinând o interiorizare ce se bănuieşte laborioasă şi o exteriorizare dezinvoltă dar perfect supravegheată, al Irinei Movilă (Melania) şi al lui Claudiu Istodor (Cepurnoi), care izbutesc să fie în acelaşi timp – lucru greu – caraghioşi şi emoţionanţi. Întărind un pic prea tare conturul eroinei, Cătălina Mustaţă o plasează pe Elena Nikolaevna într-o lumină riscant de crudă, în care ies la iveală şi calităţile interpretării (forţa) şi neîmplinirile ei (monotonia). Acesta din urmă e un reproş pe care şi-l atrage şi Mihai Dinvale (Protasov), deşi coloana vertebrală a partiturii a fost corect intuită de actor. Neinspirat caricatural e conceput (probabil, de către regizor) şi înfăţişat de către Radu Amzulescu personajul Vaghin. În rolul foarte dificil – căci presupune jocul pe muche de cuţit între exaltare şi nebunie incipientă, definitivă apoi – al Lizei, Lamia Beligan are sinceritate şi credinţă; din păcate, şi oscilaţii ale glasului care îi fac, pe alocuri, neinteligibile replicile. Notabil susţinute sunt apariţiile de plan secund: Ruxandra Enescu, Oana Albu, Domniţa Constantinescu, Emil Hoştină, Avram Birău, Sorin Medeleni, Vitalie Bantaş, Dan Zamfirescu reuşesc să se impună atenţiei chiar dacă nu au de rostit, unii, decât două-trei cuvinte. Când actorii joacă bine, parcă şi piesa e mai bună.

ALICE GEORGESCU

POLITICĂ ŞI DELICATESE

UNDE-I REVOLVERUL? de Görgey Gábor. Traducerea: Zeno Fodor ● TEATRUL „NOTTARA" ● Data reprezentaţiei: 29 martie 1997 ● Regia: Mircea Cornişteanu ● Decorul: Mihai Mădescu ● Costumele: Luana Drăgoescu ● Muzica originală: Nicu Alifantis ● Distribuţia: Mircea Albulescu (Kiss), Horaţiu Mălăele (K. Müller), Emil Hossu (Ţuki), Viorel Comănici (Excelenţa), Valentin Teodosiu (Martin).

Spectatorii umplu sala până la refuz, frunţile li se descreţesc, râd copios, aplaudă frenetic minute în şir la sfârşitul reprezentaţiei. Reţeta acestui succes de public al Teatrului „Nottara" se datorează unei combinaţii care dă greş rareori: politică şi delicatese. Un regizor şi o trupă cu câteva capete de afiş populare, dăruite cu harul comediei, aduc pe scenă un text ce tratează o problemă sensibilă pentru contemporanii noştri: „puterea care corupe, indiferent de sistem". Piesa, scrisă în 1966 de maghiarul Görgey Gábor, îşi dovedeşte paradoxal actualitatea mai ales după '89, spre exasperarea autorului, care afirmă: „Am început să mă gândesc la o piesă în care să prezint toate variantele vieţii politice şi sociale maghiare şi ale posedării puterii cu umor şi sarcasm necruţător, astfel caracterizând tot ce am trăit şi am văzut, astfel exprimându-mi – într-un hohot uriaş – toată disperarea. Şi, după cum s-a văzut, acest hohot disperat nu şi-a pierdut actualitatea nici după schimbarea de regim. Din contră! Nu e întâmplător, deci, că după 1989 s-au înmulţit premierele cu acest text". O fabulă cu tâlc pentru ziua de azi, în care cinci personaje, captive într-o încăpere, se maltratează la propriu şi la figurat şi se torturează reciproc. Un intelectual, un ţăran, un proletar, un aristocrat, un funcţionar îşi dispută cu fervoare un pistol. Pe măsură ce devin, rând pe rând, posesorii acestui obiect, în ei se nasc energii malefice. În ritualul schimbării poziţiei de forţă a unuia faţă de celălalt, fiecare aspiră cu voluptate să treacă de la rolul de victimă la cel de călău. Fin analist, dramaturgul pune sub lupă mecanisme ce ţin de subiectivitatea noastră şi declanşează un rău atavic. Cuprinşi de beţia puterii obţinute graţie unui pistol, eroii se contaminează de brutalitate, de violenţă, de plăcerea umilirii aproapelui. Tare de comportament, slăbiciuni, complexe alimentează sindromul rinoceritei care-i cuprinde pe toţi. Se instaurează biologicul primar. Această umanitate bolnavă este prezentată caricatural. Tonul este parodic sau ironic, nu are forţa pamfletului.

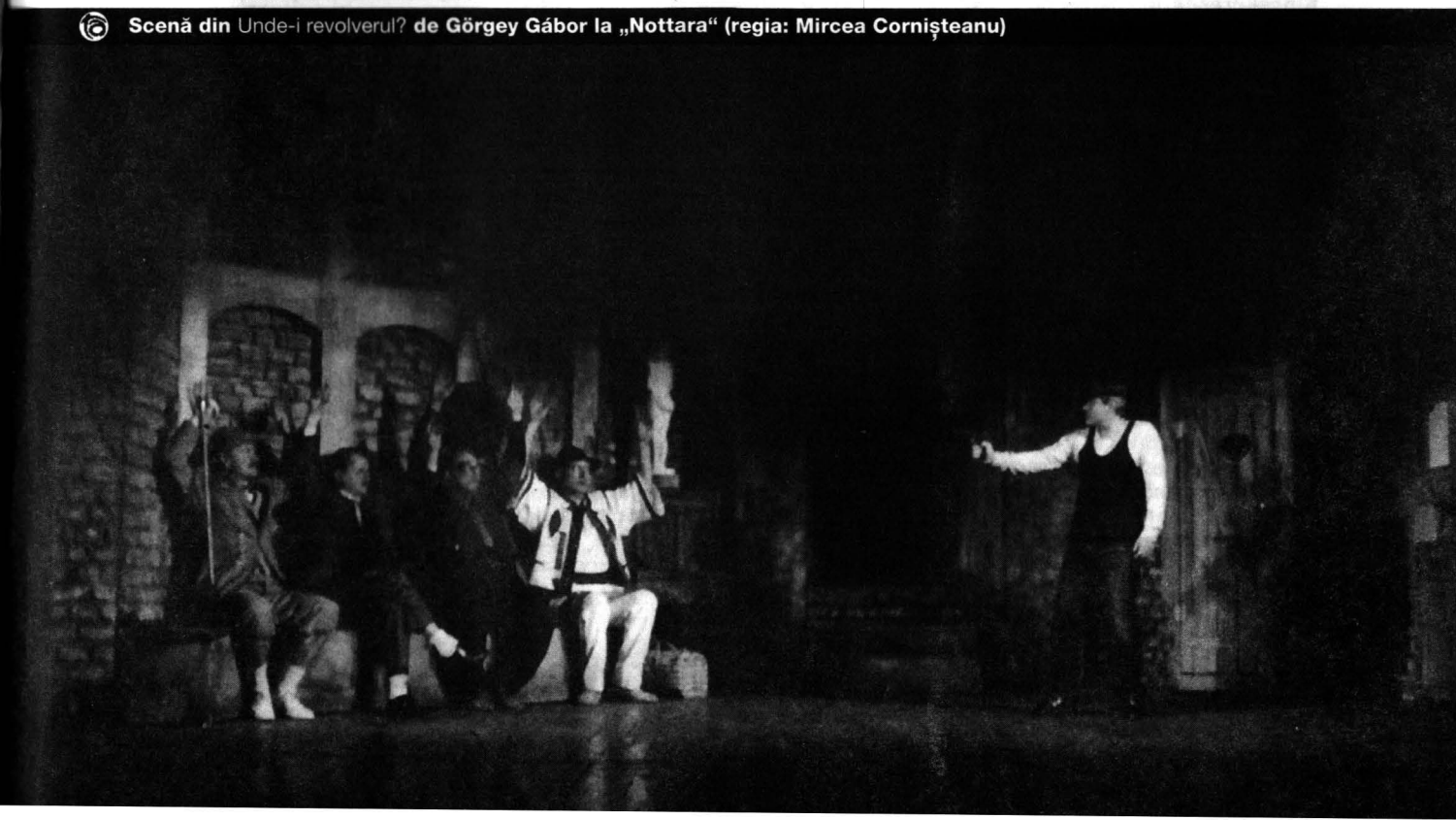
În cascadele de râs pe care le provoacă acest spectacol al degradării umane nu lipsesc totuşi notele de gravitate, concentrate mai ales în secvenţa finală; personajele reuşesc pentru un moment să se lepede de ispita pistolului şi, printr-un efort colectiv, deschid uşa ce-i ţinea prizonieri. Dar – stupoare! – se izbesc de un zid ce face absurdă zbaterea lor ilară. Evadarea din micul infern este imposibilă.

Mircea Cornişteanu construieşte o mizanscenă în contururi limpezi. Decorul realizat de Mihai Mădescu, masiv, cu detalii realiste, unde-o latrină coabitează cu o sculptură kitsch, amplifică senzaţia de claustrare, dar şi de vid spiritual. Creează o atmosferă uşor misterioasă în care regizorul şi actorii pun la bătaie un întreg arsenal comic: gaguri fizice, grimase, schimbări bruşte de umoare, o gestică dezlănţuită. În această joacă de-a puterea se detaşează Horaţiu Mălăele. Cameleonismul eroului său, dispus mereu la cooperare cu noii stăpâni şi apoi la trădare, se desfăşoară în jerbe ludice de un haz molipsitor. Portretizează caricatural Mircea Albulescu. Interpretul pune expresiv în valoare natura versatilă a unui intelectual trândav şi abulic, trecerea sa de la laşitate şi umilinţă prefăcută, la revolta şi fanatismul de paradă ce înarmează bruta. Viorel Comănici, în Excelenţa sa, persiflează elocvent, printr-o evoluţie studiată, orgoliul fudul, snobismul vetust, ramolismentul fantomei unor vremuri apuse. Emil Hossu întruchipează reliefat un proletar bădăran şi hulpav din ignoranţă, cinic din frustrări, agresându-şi semenii când se simte stăpân pe situaţie, retrăgându-se slugarnic atunci când simte că pământul îi fuge de sub picioare. Valentin Teodosiu demistifică, în rolul ţăranului, cu umor suculent, farmecul rusticităţii şi idilismul vieţii la ţară. Frust, greoi, el afişează o mască de efect a candorii tâmpe. Muzica originală a lui Nicu Alifantis, costumele Luanei Drăgoescu, caracterizante pentru condiţia personajelor, amplifică tensiunea comică. Spectacolul este, totuşi, încă deficitar în privinţa ritmului, lucru evident mai ales în prima parte.

Unde-i revolverul? se urmăreşte cu plăcere şi cu anume îngândurare în unele momente, prefigurând un longeviv succes de public pe scena Teatrului „Nottara".

LUDMILA PATLANJOGLU

Scenă din Unde-i revolverul? **de Görgey Gábor la „Nottara" (regia: Mircea Cornişteanu)**



TREZIREA LA REALITATE

CSONGOR ŞI TÜNDE de Vörösmarty Mihály ● TEATRUL MAGHIAR DE STAT DIN CLUJ ● Data reprezentaţiei: 10 ianuarie 1997 ● Regia: Csizmadia Tibor (Ungaria) ● Decoruri şi costume: Király Anna ● Ilustraţia muzicală: Demény Attila ● Mişcarea scenică: Liviu Matei ● Distribuţia: Madarász Lóránd (Csongor), Senkálszky Endre (Neguţătorul), Boér Ferenc (Principele), Csiky András (Savantul), Kardos M. Róbert (Balga), Hatházi András (Kurrah), Bandi András Zsolt (Berreh), Bogdán Zsolt (Duzzog), Csutak Réka (Tünde), Gajzágó Zsuzsa (Ilma), Spolarics Andrea (Mirigy), Tóth Tünde (Ledér), Rekita Rózália (Regina nopţii), Lőrincz Zsuzsa, Gajai Ágnes, Zorkóczy Zenóbia, Dimény Levente, Ambrus Emese, Szilágyi Kinga, Szilágyi Patkó Csaba, Posta Ervin (Zâne).

Vörösmarty Mihály (1800–1855), poet de seamă al epocii reformelor maghiare, canalizează orientările precoce ale literaturii fundamentate pe sentimente patriotice în direcţia unui limbaj specific: aşa-numita limbă poetică, bogată în jocuri multicolore ale fanteziei şi în nuanţări ale stărilor sufleteşti. Limbajul poeziilor şi pieselor sale de teatru este un izvor de încântare şi, totodată, un obiect de studiu pentru filologi. Moştenirea lui literară a fost preluată de alţi poeţi de seamă ai literaturii maghiare, precum Petőfi Sándor sau Arany János, mai târziu de Ady Endre şi cercul său literar. Vörösmarty este considerat un precursor al limbii literare maghiare moderne. Din dramaturgia sa – căci domeniul acesta ne interesează acum – citäm drama **Zsigmond Király** (Regele Sigismund – 1823), tragediile **Solomon** (1827), **Kincskeresők** (Căutătorii de comori – 1832) şi **Marót bán** (Banul Marot – 1839), comedia **A fátyol titkai** (Secretele voalului – 1835) şi, nu în ultimul rând, poemul dramatic **Árpád ébrédese** (Deşteptarea lui Árpád), cu a cărui primă reprezentare a fost inaugurat Teatrul Naţional din Budapesta, în 1837. Vörösmarty a avut şi o prodigioasă activitate ziaristică, publicând între 1837 şi 1842 cronici teatrale în revista „Athenaeum". Avea un adevărat cult pentru Shakespeare, din opera căruia a tradus **Julius Caesar** şi **Regele Lear**; a pledat în favoarea romantismului francez, a elucidat conceptul de tragedie ş.a.m.d. Piesa lui cea mai valoroasă s-a dovedit a fi **Csongor şi Tünde** (1831), considerată **Visul unei nopţi de vară** al literaturii maghiare, mai ales prin fineţea naraţiunii, poezia ingenioasă, farmecul limbajului.

Acest poem dramatic este prelucrarea/adaptarea unei istorioare din secolul al XVI-lea, intitulată „Despre prinţul cu numele Argyirus şi Zâna zânelor". Se mai spune că originile legendei sunt italieneşti, însă susţinătorii ideii n-au produs până acum nici o dovadă, în ciuda trăsăturilor comune consemnate de literatura comparată şi de cercetarea etnografică. Alţi studioşi afirmă că piesa poartă în esenţă semnele confruntării dintre romantismul feeriei, idealist şi, nu în ultimul rând, metafizic, şi realitatea prozaică. Lumea visată de Vörösmarty şi căutată de eroul pribeag Csongor este una imaginară; aşa cum spune Savantul din piesă, „Lumea zânelor e-a poeţilor, / E vis doar, destinat copiilor!". Personajul principal îşi prefiră în minte imagini al căror aranjament contemplativ constituie vertebra principală a piesei. Peripeţiile prin care trece el în căutarea fericirii, a preafrumosului divin, şi apoi trezirea la realitatea crudă au ca urmare maturizarea sa dureroasă. Regăsirea pe pământ a femeii închipuite, Tünde (o adaptare a cuvântului „zână"), reprezintă de fapt sfârşitul copilăriei, al fericirii edenice, inocente. Metafora zânelor o reîntâlnim de altfel în literatura vremii, la Petőfi Sándor sau Arany János. Contradicţiile dintre vis şi realitate, diurn şi nocturn, absolut şi relativ, adevăr şi fals, iluzie şi deziluzie ş.a.m.d. iau forma personajelor masculine, Csongor şi Balga, respectiv feminine, Tünde şi Ilma, care sugerează duplicitatea firii omeneşti. Autorul îşi populează opera cu personaje simbolice: un tânăr rupt din stele, Csongor, o tânără ruptă din soare, Tünde, un ţăran cam zălud, Balga, o ţărancă focoasă, Ilma, vrăjitoarea rea, Mirigy (în traducere „glandă"), un Neguţător (putred de bogat, la început, sărac lipit pământului, la sfârşit), un Principe (orgolios, apoi decăzut), un Savant (gânditor subtil, apoi dezechilibrat mintal), o Curtezană (apatică), Drăcuşori (trei la număr), simbolizând, fiecare, câte o trăsătură a firii omeneşti.

Spectacolul lui Csizmadia Tibor tinde asimptotic spre concepţia filosofică a lui Vörösmarty, reuşind o compilaţie între lumea basmelor şi cea de astăzi. Dacă gândurile poetului rimează cu ale noastre – şi acest spectacol stă mărturie –, putem spune că Vörösmarty, clasicul romantic, este contemporanul nostru. Iar cât de actuale sunt mesajele sale am constatat şi în cazul montărilor lui Harag György (în 1983/84, la acelaşi teatru clujean) sau Merő Béla (în 1995/1996, la Timişoara).

În centrul variantei de acum se află vrăjitoarea Mirigy, „glandă" ce secretă otravă; eliberată de către Csongor, ea îşi părăseşte locul de detenţie (era legată de mărul cu poame de aur), asemenea lui Caliban, şi îşi reia practicile distrugătoare: se pune, cu orice preţ, în calea iubirii tinerilor. Mirigy este personificarea înclinaţiilor josnice, distructive ale firii omeneşti. Actriţa Spolarics Andrea apare în rol nu ca o vrăjitoare convenţională, ci drept încarnarea acestor înclinaţii latente; personajul ei, de o mare combustie internă, devine axul spectacolului.

În jurul ei, precum planetele unui sistem solar, gravitează întreaga distribuţie. Csongor, simbolul purităţii sufleteşti, sublimă însuşire omenească, pierde, în interpretarea lui Madarász Lóránd, din importanţă; părul bălai, alura adolescentină şi puţinii ani petrecuţi pe scenă nu alcătuiesc condiţiile întruchipării adecvate a acestui rol dificil. Tünde, glorioasa frumuseţe cerească, tălmăcită scenic de Csutak Réka, pare o făptură mult prea pământeană. Ilma, simbol al feminităţii reale, e inspirat concepută de Gajzágo Zsuzsa; duetele ei cu Balga, ţăranul prostuţ, cel mai simpatic personaj al montării, datorită dexterităţii profesionale a actorului Kardos M. Róbert, sunt printre momentele cele mai reuşite ale spectacolului. Ledér-Curtezana, jucată de Tóth Tünde, este credibilă. Regina nopţii, cu ţinuta unei vampe hollywoodiene în interpretarea actriţei Rekita Rózália, conferă întregului nuanţe esoterice. În rolul Negustorului, octogenarul Senkálszky Endre cutreieră piscurile şi adâncimile traiectoriei personajului cu multă sensibilitate. Principele, Boér Ferenc, se prăvăleşte de la „Raiul e-acolo unde mi-s eu" până la „Un spirit regal cade, vai, în groapă". Savantul lui Csiky András decade, şi el, de la „Mintea putere-i, căci domneşte" la „Cine eşti tu, ce capu-mi tulburi? / Spirit eşti, sau ce, de vârfu-mi scuturi?". Kurrah, Berreh şi Duzzog, cei trei drăcuşori neastâmpăraţi, reprezintă forţele jucăuşe şi sălbatice ale naturii; interpretaţi de Hatházi András, Bandi András Zsolt şi Bogdán Zsolt, devin nişte apariţii simpatice, şugubeţe.

În decorul creat de Király Anna, centrul scenei este ocupat de măr – pomul iubirii; fundalul se schimbă în funcţie de povestire, folosindu-se şi fosa orchestrei întru diversificarea locurilor de joc. Soluţia materializării unor copaci (?) prin prezenţa câtorva studenţi, aproape nemişcaţi timp de un act, nu cred că este o soluţie fericită, deşi poate fi un exerciţiu pentru tineri: cât rezistă, înţepeniţi, în plin spectacol?

Ideea reluării pe prima scenă de limbă maghiară a ţării a capodoperei **Csongor şi Tünde** este binevenită; spectacolul lui Csizmadia Tibor, modern, agreabil, nu atinge însă nivelul valoric al celui semnat de regretatul Harag György.

STRACULA ATTILA

SUIŞURI-COBORÎŞURI ASUMATE

PORUNCA A 7-A de Dario Fo ● TEATRUL „RADU STANCA" DIN SIBIU ● Data reprezentaţiei: 3 aprilie 1997 ● Regia şi coloana sonoră: Ion Bordeianu ● Decorul şi costumele: Dorin Bordeianu ● Distribuţia: Diana Văcaru (Enea), Mihai Bica (Feretrofobul, Domnul, Trimisul), Ovidiu Moţ (Gropar I, Profesorul), Mihai Coman (Gropar II, Hoţul), Viorel Raţă (Gropar III), Mircea Iach (Gropar IV), Dana Lăzărescu-Popa (Soţia feretrofobului), Dana Taloş (Cocota), Ioana Blaga (Cocota I, Soţia paznicului), Lerida Buchholtzer (Cocota II), Denisa Boriga (Cocota III), Ibolya Costin (Cocota IV), Gelu Potzolli (Excelenţa Sa), Ion Buleandră (Comisarul), Nae Floca-Acileni (Directorul cimitirului), Avram Besoiu (Judecătorul), Cătălin Neghină (Paznicul, Şantajatul), Kitty Stroescu (Maica Ranieri), Geraldina Basarab (Maica soră I), Rodica Mărgărit (Maica soră II), Ovidiu Verdeş (Agent I), Adrian Tănase (Agent II); în alte roluri: Adrian Cheroiu, Ştefan Bucşe, Nicu Dan, Dan Voinea, Nicolae Mitroi, Ovidiu Negrea.

După patru ani, Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu a sosit la Bucureşti. Scopul deplasării: prezentarea spectacolului **Porunca a 7-a** de Dario Fo, în regia lui Ion Bordeianu. Este primul turneu în capitală după remarcabilul **Decameron** al lui Iulian Vişa. Regretatul regizor a dinamizat şi a motivat trupa teatrului, pe care am urmărit-o cu încântare şi în **Chang-Eng**, şi în **Cartoteca**. Repede după '89, teatrul din Sibiu a devenit, cu mult înaintea altora, un loc viu. Un loc în care se întâmpla ceva, care renăştea – şi la propriu, şi la figurat – din propria-i cenuşă. Prinşi de vârtejul tranziţiei, poate mulţi dintre noi n-au fost foarte atenţi la acest fenomen, cu nimic mai prejos decât cel de astăzi de la Piatra-Neamţ, de pildă, şi nu l-au comentat ca atare. El a existat însă, indiferent de reacţiile noastre, pasive sau active. Nu ştiu cât de bun manager a fost Iulian Vişa. Nu prea eram familiarizată atunci cu înţelesurile acestui cuvânt. Dar ştiu că a fost regizorul trupei, mentorul ei. După moartea lui Vişa, direcţia a fost preluată de actorul Mihai Bica. Mai adaptat, poate, la cerinţele realului (şi ale unor mode), Mihai Bica a scos câteva premiere, a organizat câteva ediţii ale Festivalului şcolilor de teatru (fără un program estetic foarte limpede) şi câteva colocvii. Activitate meritorie. Dar nu a găsit **regizorul** care să poposească la Sibiu şi să lucreze serios cu o trupă performantă. Încet-încet, aleatoriul s-a instalat în strategia repertorială şi în cea de atragere a unei autorităţi regizorale. Discutăm finalitatea gesturilor, materializată în spectacole. Poate că Mihai Bica a încercat, dar, până una-alta, n-a reuşit. Anul trecut, în cadrul Festivalului internaţional de teatru tânăr profesionist, am văzut **Doña Juana** de Radu Stanca. Un spectacol care m-a întristat şi pentru că nivelul actorilor coborîse incredibil. Pasiuni şi orgolii, mai mult sau mai puţin justificate, au făcut ca teatrul să-şi piardă direcţia. Să coboare ştacheta. Să devină, din păcate, unul dintre atâtea.

Nu sunt un fan al autorului Dario Fo şi mă întrebam ce a scos regizorul Ion Bordeianu, de care nu am auzit, din **Porunca a 7-a**. O piesă despre manipulare, despre naivi şi escroci, o parabolă parodică despre indiferenţa pe care o afişează oamenii în cele mai grave situaţii. În spatele indiferenţei se ascunde însă o curiozitate feroce. Superficială totuşi, preocupată de bârfe şi cancanuri, şi nu de analizarea problemelor, a situaţiilor, de rezolvarea lor. Groparul Enea, o fată tânără şi deloc priceputa în matrapazlâcuri şi în cele lumeşti, declanşează fără voie mecanismul dezvăluitor al aranjamentelor, traficului şi escrocheriilor petrecute, să zicem, în cimitirul în care cu onor muncesţe. „Cine sapă groapa altuia, cade singur în ea", spune un proverb. Enea a săpat gropi din îndatoririle slujbei. Alţii, însă, au săpat alte variate „gropi" din voluptate. Din plăcerea înşelării, din plăcerea ameţitoare a banului sau a puterii.

Spectacolul de la Sibiu nu este nici un eşec, dar nici vreo izbândă. Mizează mult pe umorul degajat de textul lui Dario Fo, şi cam atât. Regia lui Ion Bordeianu este confuză, lăsând de prea multe ori ca lucrurile să alunece în vulgar. Stridenţa limbii vorbite (nu şi rostite) pe scenă, prea desele intersectări cu limbajul neglijent din cotidian, înghesuiala unui decor nefuncţional, utilizarea unor lumini care augmentează tuşele groase ale

Diana Văcaru în Porunca a 7-a **de Dario Fo la Sibiu (regia: Ion Bordeianu)**

interpretărilor, dar şi, vai, costumele scoase din zona artisticului şi trimise în civilie au estompat mult şi din eforturile Dianei Văcaru (Enea), ale lui Mihai Bica (Feretrofobul, Domnul, Trimisul) sau ale lui Nae Floca-Acileni (Directorul cimitirului). Scenografia lui Dorin Bordeianu sufocă, în multe momente, şi textul, şi actorii, şi regia. Chiar dacă discuţiile pe care le-am avut după reprezentaţie m-au mai lămurit pe ici, pe colo, rămâne mediocritatea spectacolului. Am înţeles că la sediu elementele de decor sunt funcţionale (vezi inexplicabilele trape), că filtrele pentru lumini sunt altele (şi nu verdele amestecat cu albastru şi roşu, de un gust îndoielnic), că totul este mai degajat şi mai aerisit. Sunt de acord că, de cele mai multe ori, un spectacol arătat în alt spaţiu decât cel de la sediu comportă şi riscuri. Dacă ele sunt atât de mari încât să-i afecteze imaginea, ca în cazul nostru cu **Porunca a 7-a**, nu ştiu dacă nu e mai profitabil să se renunţe la deplasare sau să se caute, mai atent, un alt spaţiu, cât mai asemănător celui de acasă. Este şi spre binele celor care joacă, şi al celor care văd spectacolul. Altfel, suişurile şi coborîşurile care depăşesc limitele normale ale reprezentaţiilor trebuie asumate. Până una-alta, **Porunca a 7-a** este un spectacol nici prea-prea, nici foarte-foarte.

MARINA CONSTANTINESCU

BOLNAV DE TEATRU

BOLNAVUL ÎNCHIPUIT de Molière ● TEATRUL TINERETULUI DIN PIATRA-NEAMȚ ● Data reprezentației: 15 decembrie 1996 ● Regia și ilustrația muzicală: Bogdan Voicu ● Scenografia: Adina Panaitescu ● Distribuția: Constantin Ghenescu/ Daniel Beșleagă (Argan), Gina Gulai (Béline), Petronela Zurba (Angélique), Lucreția Mandric, Carmen Moruzi (Béralde), Tudor Tăbăcaru (Domnul Diafoirus), Pompiliu Ștefan (Thomas Diafoirus), Florin Mircea jr. (Domnul Purgon, Domnul Fleurant), Radu Mateescu (Domnul de Bonnefoi), Andreea Angi/Roxana Frunză (Toinette, O bătrână), Traian Grigoriu (Polichinelle).

Clasicismul, între curentul literar și accepțiunea curentă a termenului, întinde un arc peste veacuri, devenind sinonim cu perenitatea. Numele lui Molière se impune aici de la sine. Montarea unei piese din dramaturgia sa ridică, în primul rând, întrebarea „cum?". Restul este informație, ori se află sintetic explicat în sintagma „teme etern valabile", ori e perfect justificat prin locuțiunea „castigat ridendo mores", adevărată profesiune de credință pentru Molière. Acestui „cum", regizorul Bogdan Voicu îi răspunde cu spectacolul **Bolnavul închipuit**, surprinzător parcurs **à rebours**, de la general la particular, de la râs la plâns, din atemporal la momentul bine precizat. Desigur, punerea în context nu înseamnă a face teatru ca în secolul al XVII-lea, ci urmărește afirmarea identității artistului, reamprentarea operei. Iar viziunea sa excelează prin modernitatea soluțiilor cu care exploatează mijloace scenice vechi de când teatrul, sau achiziții și inovații de dată recentă. Astfel, construcția clasică prolog-conținut-epilog propune un tip de juxtapunere în formula Shakespeare-Molière-Shakespeare, pentru care varianta de teatru în teatru se dovedește a avea dublă valență. Deschiderea spectacolului cu o repetiție din **Romeo și Julleta** are darul, pe de o parte, de a panorama epoca, iar pe de alta, de a stabili repere biografice. Prima ipostază trimite la condițiile istorice care au adus în Franța numeroase trupe de actori englezi. În perioada Reformei și a puritanismului, Anglia izgonise teatrul din cetate, obligându-i pe slujitorii săi să emigreze, fapt ce a contribuit la „exportul" pieselor shakespeariene. Dacă alăturarea celor două genii vizează similitudinile din experiența lor umană, vecinătatea reprezentațiilor constituie, în mod evident, o licență. Menirea ei este să puncteze ipostaza secundă: identificarea locului cu Palais Royal. Aici, apariția directorului, actorul și dramaturgul Molière, se înscrie în mersul firesc al vieții teatrului. Acesta, îngândurat dar blând, oprește repetiția, își îndeamnă colegii să se costumeze și să-și pună perucile pentru că spectacolul de seară trebuie să înceapă. Pânza albă este ridicată ca o cortină de pe ceea ce până atunci părea a fi decorul potrivit pentru scena balconului. Acum, lasă să se vadă un spațiu strâmt, înconjurat cu zăbrele verticale și dominat de un imens fotoliu-pat. Încă o dată, semnificația dublă se revelează. Evocarea celebrului fotoliu al autorului-protagonist se completează cu restabilirea mărimii scenei, în dimensiunile ei active, atât cât mai rămânea neocupată de spectatorii din înalta societate. Scenografia Adinei Panaitescu rezolvă fermecător de simplu trecerea de la turnul alb, înalt al familiei Capulet la căminul-colivie aurită în care s-a închis de bunăvoie simulantul Argan. La rându-i, Constantin Ghenescu se metamorfozează ușor din animatorul tacitum al teatrului în ipohondrul notoriu al comediei. Inadvertența între ceea ce sunt și ceea ce par a fi personajele coboară în straturile adânci ale psihicului, într-o analiză cu accente satirice de tip freudian. Obsesii erotice, frustrări, temeri, infidelități alcătuiesc, toate, surse ale comicului și, totodată, un supratext extrem de ofertant pentru actori. În fapt, intervenția masivă pe text se oprește cu deosebire la prezentarea personajelor. Intrările în scenă sunt veritabile caracterizări, realizate prin muzică și mișcări coregrafice, cu o lumină concentrată într-un singur spot de urmărire a traseului fix, în unghiuri drepte, parcurs de fiecare în parte. Monologurile și replicile puține pe care le schimbă în continuare nu fac decât să creioneze acea latură a firii asupra căreia se răsfrâng pregnant deficiențele structurale. Argan se înfățișează ca un adevărat ghem de energie și vitalitate, de dorințe și pasiuni, greu înfrânate de pornirile ipohondru-egoiste. Constantin Ghenescu închide în cele mai mărunte gesturi, în mobilitatea chipului, în expresivitatea atitudinilor griji excesive și temeri deplasate, obstinație și lașitate, autocompătimire și viciu. Toinette (Roxana Frunză) are asupra lui un ascendent izvorît nu doar din vioiciunea minții, ci și dintr-un raport intim de care știe să uzeze într-un permanent balans între incitare și refuz. Béline (Gina Gulai) este o femeie încă tânără, preocupată mai mult de relația ei extraconjugală cu notarul. Caricaturizarea merge până la limitele artificializării în cazul doctorilor – Tudor Tăbăcaru și Pompiliu Ștefan –, sau a cuplului de mătuși (sic!) – Lucreția Mandric și Carmen Moruz. Raportarea constantă la intențiile autorului conduce la menținerea formei de spectacol cu balet. De data aceasta, însă, îndrăgostiții se vor avânta într-un stângaci rock cu figuri, iar slujnica va interpreta un număr solo, rotindu-se lasciv și provocator în jurul unei bare, ritmul accelerându-se până la secvențe stroboscopice.

Registrul se schimbă complet când pânza albă coboară iarăși peste ingeniosul decor. În prim-plan reapare Molière-omul, suferind de plămâni și bolnav de teatru, condamnat de ftizie și prizonier al scenei. Tragedia umană are chipul maestrului artei comice. Testament și confesiune ultimă îi sunt versuri din Baudelaire, precum și mărturiile păstrate de La Grange și Baron. În epilog, declarațiile perechii din Verona se aud ca un murmur surd, ca un bocet înăbușit. Moartea a închis cercul generat de nemurire.

ANCA ROTESCU

Roxana Frunză și Constantin Ghenescu în Bolnavul inchipuit **de Molière la Piatra-Neamț (regia: Bogdan Voicu)**

NOUTATE ŞI... RATARE

AŞTEPTÂNDU-L PE GODOT de Samuel Beckett. Traducerea: Gellu Naum ● TEATRUL UNU ● Data reprezentaţiei: 22 februarie 1997 ● Regia şi colajul muzical: Dragoş Galgoţiu ● Decorul: Eva Szantai ● Costumele: Mioara Stoenică ● Coregrafia: Varvara Ştefănescu ● Distribuţia: Gabriel Spahiu (Vladimir), Mihai Baranga (Estragon), Florin Grigoraş (Pozzo), Sorin Tofan (Lucky), Medeea Marinescu (Băiatul), Anca Androne, Ioana Abur, Otilia Caba, Gabriela Curpăn, Marius Cordoş, Mircea Drîmbăreanu, Emil Hoştină, Vlad Jipa, Mihai Răzuş, Andrei Rusu (Personaje fără nume).

foto: Kati Burlacu

Gabriel Spahiu în Aşteptându-l pe Godot **de Samuel Beckett la Teatrul Unu (regia: Dragoş Galgoţiu)**

Este mai cu seamă un act de temeritate înfiinţarea unui teatru într-o lume cu totul supusă derizoriului. De curând, aşezat undeva între Studioul Casandra şi Teatrul de Comedie, Teatrul Unu şi-a deschis porţile aşa cum se cuvine: cu o conferinţă de presă, cu afişe, cu „fluturaşi", cu mape în care se regăsesc „declaraţiile de principiu" ale unora dintre fondatorii şi angajaţii săi.

Aflăm, aşadar, că proiectele ce vor lua fiinţă aici „au ca scop producerea şi reprezentarea de spectacole de teatru, producţia de filme, precum şi organizarea unor acţiuni artistice cu caracter interdisciplinar. Personalitatea Teatrului Unu se va manifesta în primul rând prin susţinerea şi promovarea tinerilor actori, regizori, coregrafi, plasticieni, muzicieni, prin sprijinul acordat formării unei noi generaţii de spectatori, precum şi prin favorizarea relansării relaţiei dintre spectacolul teatral şi public" (Dragoş Galgoţiu, director artistic). Un program generos, recunoaştem! Şi, dacă punem la socoteală mica trupă deja constituită din absolvenţi ai ultimelor generaţii A.T.F. Bucureşti (unii dintre ei chiar talentaţi!), vom crede, o dată mai mult, în „mecenatul" pe care instituţia şi-l propune.

Curios ni se pare, însă, faptul că întâia ridicare a cortinei nici nu ne convinge, nici nu contrazice seriozitatea şi mai ales sobrietatea (?!) propunerilor teatrului de pe Lipscani. Un text cum este **Aşteptându-l pe Godot de Samuel** Beckett presupune, pe lângă gravitatea discursului scenic, măcar existenţa maturităţii mijloacelor de expresie ale interpreţilor (altfel, izbânda se va lăsa şi ea îndelung căutată/aşteptată). Nu ne-am întreba acum care a fost motivaţia alegerii unei astfel de piese pentru a pune în valoare calităţile unor artişti aflaţi la început de carieră, dacă rezultatul demersului nu ar fi rămas sub semnul mediocrităţii la toate nivelurile.

Astfel, ne va fi greu să înţelegem pentru ce decorul indicat cu tâlc de autor şi reprezentând un loc indeterminat (ca şi timpul acţiunii, de altfel) este „transferat" într-un sordid subsol care adună parcă deşeurile întregii omeniri (şi amintindu-ne mai mult de **Emigranţii** lui Mrożek). Nu ne dumirim nici pentru ce acest spaţiu trebuie să fie intens populat cu „personaje fără nume" (în fapt, „aurolacii" vieţii noastre de fiecare zi!). Nu ştim şi probabil că nu vom afla niciodată de ce „eroii" păreau „împrumutaţi" din altă literatură dramatică, bunăoară din **Oamenii cavernelor** de William Saroyan sau din **Azilul de noapte** de Maxim Gorki. Nu găsim rostul „împănării" acestui ghiveci cu „muzică şi dansuri" (oricum extrem de puţin adecvate momentelor), la care se adaugă, din timp în timp, o lumină mesianică, pur demonstrativă, venită de undeva din fundal. Interpreţii se pierd şi ei prin aceste hăţişuri, făcând eforturi disperate şi inutile pentru a-şi defini prezenţa. Sigur că însuşirea pe tărâm cultural a rolurilor încredinţate ar fi dus mai uşor spre posibilitatea unei comuniuni creatoare între actor şi autor, între actor şi regizor, între actor şi public... Neexistând acest contact între elementele spectacolului (decât, cel mult, în plan formal), efectele se dovedesc stingheritoare: ne plictisim cu Vladimir (Gabriel Spahiu) şi Estragon (Mihai Baranga) – primul fiind măcar plin de vitalitate, al doilea, doar insignifiant –, îndurăm apariţia lui Pozzo (Florin Grigoraş) cu o brumă de speranţă, dar rămânem repede perplecşi în faţa monologului rostit de Lucky (Sorin Tofan) fără a ne spune nouă, spectatorilor, chiar nimic!

... Şi aşa se face că „actul aşteptării" a devenit, în ceea ce ne privea, stăruitor de concret: doream ca reprezentaţia să se sfârşească mai repede pentru a putea pleca acasă cu sentimentul datoriei împlinite. Nici măcar ivirea în final a Băiatului (Medeea Marinescu), marcată de o dulce candoare – mirarea că se află acolo citindu-i-se pe chip – nu ne mai putea opri!

Se naşte acum o unică întrebare: cui să fi folosit acest proiect? Regizorului, scenografilor, coregrafei, actorilor, spectatorilor? Teamă ne e că nimănui. Păcat. La ceas de cumpănă, un teatru şi-a fost deschis porţile cu o dureroasă ratare...

MARIA LAIU

S.O.S. – TEATRUL UNU

UN TRAMVAI NUMIT DORINȚĂ de Tennessee Williams. Traducerea: Dorin Dron ● TEATRUL UNU ● Data reprezentației: 21 februarie 1997 ● Regia: Anca Maria Colțeanu ● Coregrafia: Varvara Ștefănescu ● Muzica: Marius Popp ● Text songuri: Chris Simion ● La pian: Cristian Moldoveanu ● Distribuția: Alice Caracostea (Blanche), Medeea Marinescu (Stella), Emil Hoștină (Stanley), Mihai Răzuș (Mitch), Otilia Caba (Eunice), Marius Codoș (Steve), Mircea Drâmbăreanu (Pablo), Andrei Rusu (Un tânăr), Sorin Tofan, Mihai Baranga, Gabriel Spahiu, Florin Grigoraș, Vlad Jipa, Anca Androne, Ioana Abur, Gabriela Curpăn (Vecinii).

Ceea ce uimește la această variantă muzical-dansantă a piesei lui Tennessee Williams este primitivismul. Mohorîtă, strict decorativă, vetustă prin naturalism și lipsă de fantezie, ea a reușit performanța rară de a face să nu mai fie recunoscuți nici textul, nici actorii, nici coregraful, nici muzicienii, nici regizorul. Interpreții frizează grotescul prin energia pe care o consumă și puținătatea a ceea ce comunică. Reprezentația ne-a intrigat prin prestația rudimentară, operetistică a unor tineri de talent pe care i-am urmărit evoluând meritoriu în producții studențești. Regizoarea Anca Maria Colțeanu, coregrafa Varvara Ștefănescu, actorii Emil Hoștină, Mihai Răzuș, Medeea Marinescu, teatrologul Chris Simion (autoare și regizoare a unui spectacol-recital la Teatrul Național din București), pianistul Cristian Moldoveanu (elev al lui Marius Popp, autorul muzicii montării) se prezintă deprofesionalizați. Prin refuzul violent al esteticului, spectacolul e un hibrid ce mistifică nu numai realitatea operei, dar și menirea teatrului. Teatrul Unu, recent înființat în strada Lipscani nr. 53, își propune în programul său „să fie un prilej de întâlnire și colaborare dintre tinerii oameni de teatru din România", „să transforme spațiul exclusiv teatral într-un spațiu spiritual", „să definească o nouă morală teatrală".

Menționăm că morala teatrală, fie ea veche sau nouă, ne-a făcut să consemnăm totuși această premieră, pentru a lansa un S.O.S. Atâta irosire de talent, energie, bani, speranțe ne îngrijorează.

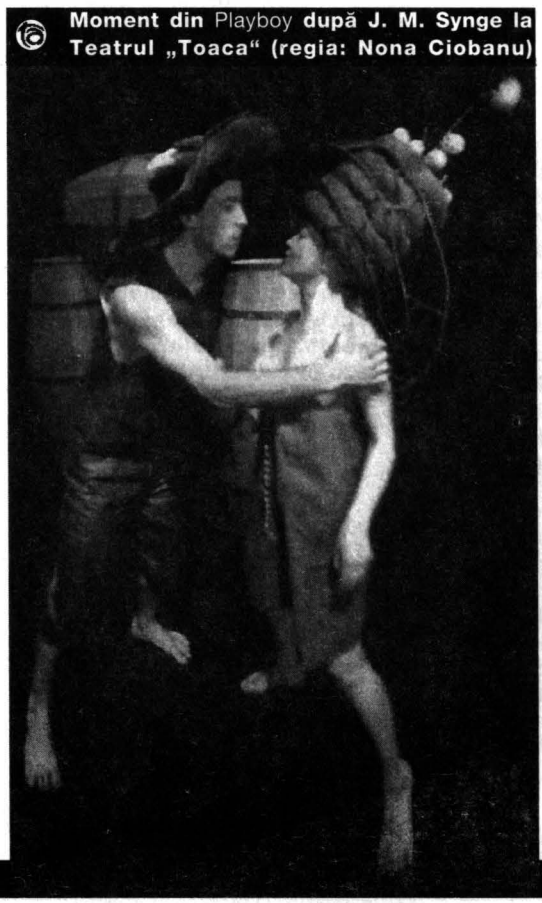
LUDMILA PATLANJOGLU

O CALIGRAMĂ

PLAYBOY, adaptare după The Playboy of the Western World **de John Millington Synge ● TEATRUL TOACA și A.T.F. ● Data reprezentației: 5 aprilie 1997 ● Regia: Nona Ciobanu ● Decorul: Iulian Bălțătescu ● Costumele: Dana Sipa ● Muzica: Cristi Ștefănescu ● Distribuția: Bogdan Talașman/ Damian Oancea (Christopher Mahon, Michael James), Ioana Flora/ Andreea Bibiri (Pegeen Mike), Crina Matei (Văduva Quin), Adrian Damian (Shawn Keogh), Alin Panc (Jimmy Farrell), Cosmin Șofron (Philly Cullen), Antoaneta Zaharia (Sara Tansey), Simona Mihăescu (Susan Brady), Șerban Pavlu (Bătrânul Mahon).**

Un teatru preocupat de teme și forme populare, cum vrea să fie acest nou înființat „Toaca", lipsea din peisajul nostru teatral. În activitatea regizoarei Nona Ciobanu, care l-a inițiat, interesul s-a manifestat însă cu mult înainte, ca și dorința acum formulată de a crea spectacole bazate pe „convergența mai multor forme artistice (teatru, dans, mimă, muzică, circ, teatru de păpuși, film, arte plastice)". De la primele sale realizări din anii de studiu și până la recentul spectacol **Cum vă place** de la Teatrul Mic, se poate vorbi despre o seducție a ludicului care-și află în arta populară formele sale pure, ca și despre intenția regizoarei de a descoperi, în formele originare sincretice ale artelor, formula sintetică la care se întoarce, după o lungă și laborioasă călătorie, spectacolul modern.

Dar Fundația Toaca, gazdă a trupei, urmărește și un alt scop, de mai largă respirație: schimbul, comunicarea între culturi cu identități specifice, la a căror afirmare își propune să contribuie. De aceea, pe lângă spectacolul **Dorde** sau **Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte**, coproducție cu Theatre-anon din Malta și Old & Even Company din Moscova, prezentat la La Valetta, Teatrul Toaca a ales acum o piesă inspirată din folclorul irlandez. **The Playboy of the Western World** de J. M. Synge are la bază o poveste care evocă Irlanda, cu umanitatea ei originară, cu morala ei stranie privind relația dintre adevăr și cinste, curaj și bine, având neașteptate ecouri în actualitate. Fiindcă, la urma urmei, și la generațiile tinere de astăzi există destul teribilism, care merge uneori până la acte criminale, îmbrăcate de ceilalți în haina bravurilor eroice.



Moment din Playboy **după J. M. Synge la Teatrul „Toaca" (regia: Nona Ciobanu)**

De factură tradițională, textul, care a mai circulat pe scenele românești cu titlul **Năzdrăvanul Occidentului** (în 1965 un grup studențesc a prezentat cu succes piesa la un festival în Marea Britanie) suportă nu fără dificultate tratamentul aplicat în acest spectacol. Analiza fină a psihologiei de grup, distorsionarea conceptului de ideal în comunitatea izolată pe care o prospectează autorul, argumentația despre adevărul obiectiv și percepția subiectivă, ca și concluzia controversată despre relativitatea sensului faptelor noastre se diluează în formula stilizată de montare propusă de Teatrul Toaca.

Deși organic asumat de trupă și coerent, demersul regizoarei pare suprapus forțat materialului dramatic ce nu avea nevoie, credem, de o temă folclorică supra-adăugată.

Scena este mobilată cu butoaie, expresive ca imagine plastică și multifuncționale („Butoiul este matricea lumii acestui spectacol", notează regizoarea în program) ca obiect de decor cu destinație clară (masă, scaun, poartă) sau definită în relație cu actorul. Butoiul devine astfel ascunziș, loc de dormit sau de spionat. Dar cea mai naturală întrebuințare a lui

ABSURDUL CU ZÂMBET SENIN

într-un han ca acela unde se petrece acțiunea este cea de recipient, din care vinul este extras de către doritori cu ajutorul unor țevi supradimensionate. Ca simbol al civilizațiilor rurale, obiectul de lemn aparține unei arii europene mai largi, universalitatea sensului poveștii fiind subliniată și pe această cale.

Actorii poartă costume stilizate, identice, diferențiate doar în funcție de sex și întregind prin croială și colorit imaginea de ansamblu, rafinat-monocromă. Evoluția grupurilor este armonioasă și inspirat condusă spre alcătuirea unor formații adesea surprinzătoare. În spectacol sunt și multe momente cântate, care îmbină muzicalitatea vocilor cu sonoritățile unor instrumente populare (toba, fluierul).

Aleși să corespundă viziunii plastice a spectacolului, tinerii interpreți (studenți în anul IV la ATF, clasa Alexandru Repan–Victor Ștrengaru) își individualizează, în schimb, mai greu personajele. Au ținută, voci bune, dar comunică fără fior biografia personajelor și substanța dramatică a piesei.

Câteva momente mai „calde" ale spectacolului se datorează Simonei Mihăescu și Antoanetei Zaharia, apariții cu haz în rolurile celor două „muieri țâfnoase", și lui Bogdan Talașman, care împrumută hangiului un aer amuzant de prostănac. Crina Matei interpretează o văduvă abuzivă, cu aplomb, dar și cu multe stridențe vocale, păcat de care nu scapă mulți dintre membrii ansamblului. Andreea Bibiri, în rolul tinerei care s-ar mărita și cu un criminal numai erou să fie, joacă mai ales grația și mai puțin motivația perversă a îndrăgostitei. „Playboy"-ul a fost, în reprezentația pe care o comentăm, Damian Oancea, prea crud pentru ambiguitatea personajului, pe care-l reduce la frivolități și cochetării nevinovate. Finalul care-l transformă din călău în victimă ar fi trebuit să fie și vârful tensiunii în această tragicomedie, vârf pe care în spectacol încearcă să-l preia corul. Șerban Pavlu și-a compus exterior personajul, făcând din aparițiile tatălui „ucis" momentele cele mai confuze ale spectacolului.

În mod paradoxal, deși **Playboy**, în viziunea Ciobanu–Bălțătescu, se remarcă prin rafinament plastic, omogenitate stilistică, accentuată teatralitate, reprezentația rămâne în afara comunicării cu spectatorul, trăind în sine ca o meșteșugită caligramă. Poate pentru că demersul lor ar fi fost mai potrivit unui alt tip de scenariu și nu acestei piese de teatru cu structură clasică; ea a opus rezistență unui mod de abordare caracterizat prin distanțare.

DOINA PAPP

LECȚIA de Eugen Ionescu ● ACADEMIA DE TEATRU ȘI FILM/TEATRUL „BULANDRA" ● Data reprezentației: 27 februarie 1997 ● Regia: Vlad Massaci ● Scenografia: Velica Panduru ● Distribuția: Marius Florea (Profesorul), Andreea Bibiri (Eleva), Alina Berzunțeanu (Servitoarea).

Lumea teatrului – ca și lumea-lume – este când și când bântuită de câte o alarmă. Acum, la ordinea zilei ar fi temerea că nu mai avem regizori. Sau, mă rog, că sunt tot mai puțini, că tineri interesanți nu prea se ivesc ș. a. m. d. Poate că îngrijorarea își are rațiunile ei, poate că fumul nu a apărut chiar fără urmă de foc și tocmai de aceea semnalele încurajatoare care apar în acest sens sunt demne de atenție.

Un astfel de semnal emite spectacolul **Lecția**, realizat la Studioul Casandra de Vlad Massaci, student în ultimul an la clasa de regie a prof. Cătălina Buzoianu, și preluat de „Studioul tânărului regizor" al Teatrului „Bulandra". Două lucruri atrag mai cu seamă atenția, constituind temeiuri pentru a considera montarea – mai mult decât o reușită întâmplătoare – un posibil semn bun pentru viitoarea evoluție a regizorului; pentru că amândouă țin de personalitatea artistică. Cel dintâi se referă la construcția scenică **dinspre text**, nu dinspre (sau în replică la) alte reprezentări; cel de al doilea constă în absența preluării/mimării stilului maestrului. Par două calități firești, de la sine înțelese? Dacă ne vom gândi la spectacolele semnate în ultimii ani de studenți sau chiar de tineri absolvenți ne vom da seama că nu e deloc așa.

Cheia pentru care optează Massaci în transpunerea scenică a unuia dintre textele emblematice ale teatrului absurdului este aceea a unui firesc colocvial, i-am spune, a unui realism de gest, de atitudine, de intonație care creează – prin contrast, prin aparentă inadecvare – un efect foarte puternic. Cu atât mai puternic cu cât sentimentul absurdului se insinuează treptat, cu discreție, fără motive evidente. Totul pare a se desfășura „normal", situația pare controlată ori măcar controlabilă și totuși atmosfera se încarcă pe neștiute, tonul ușor, de conversație banală, stârnește un fior de neliniște aproape material.

Acest extrem de bogat teatru sărac se dispensează de decoruri și de costume „simbolice" (foarte bună, expresivă fără întortocheri de forme și culori, scenografia Velicăi Panduru), optează pentru calea dificilă – cale regală! – a simplității. Actorii nu au fețele vopsite ca ale comanșilor aflați în război cu alte triburi, nu-și rostesc replicile urcându-se pe pereți, nu au cuțite înfipte în creierul mic, și totuși (sau **de aceea**) comunică perfect. Există o stare de ușoară ambiguitate, o pendulare fină între normalitate și patologic, ce dă o încărcătură specială nu numai personajelor, dar și relațiilor dintre ele. Profesorul (Marius Florea) parcurge toate gamele nevrozei conținute, izbucnirea ajungând a fi o descătușare nu doar pentru personaj, ci aproape și pentru noi: ea a fost impecabil pregătită, ea **trebuia** să se întâmple. În acest perpetuu război al nervilor, Eleva (Andreea Bibiri) îl înfruntă ironizându-l printr-un fel de ignorare. Ea e stupidă, sau poate nu e, regula ambiguității funcționează și aici. Așa cum funcționează și în raporturile Servitoare (Alina Berzunțeanu)–Profesor, balanța dominat–dominator oscilând adesea. Din firescul conversației, al raporturilor, din ambiguitatea pe care o conțin izvorăște absurdul și totodată umorul spectacolului. Râzi cu sufletul la gură pentru că mecanismele detracate nu ți se arată ca exponatele într-o vitrină, ci ești invitat să le descoperi singur, acolo unde te-ai aștepta mai puțin. Adică nu neapărat la ceilalți.

CRISTINA DUMITRESCU

Scenă din Lecția de Eugen Ionescu la „Bulandra" (regia: Vlad Massaci)

OGLINZILE OGLINZII

LUNILE LUNII, scenariu de commedia dell'arte de Liana Ceterchi ● ATF şi TEATRUL MIC ● Data reprezentaţiei: 23 martie 1997 ● Regia: Liana Ceterchi ● Decorul: Andreea Mincic ● Costumele: Oana Botez ● Muzica: Dragoş Bozdog, Andreea Mincic, Iulia Topor ● Distribuţia: Dana Medeleanu/Ana Scarlat (Flaminia, Vrăjitoarea), Ovidiu Cuncea (Pantalone, Îndrăgostitul), Mihaela Rădescu (Îndrăgostita, Isabella), Dan Zamfirescu (Il Capitano), Liviu Pancu (Arlecchino), Anca Iorga (Colombina).

Commedia dell'arte, deşi fenomen unic şi irepetabil al istoriei teatrului, se regăseşte şi la răscrucea teatrului contemporan. Astăzi, apelul la acest gen renascentist îşi află motivaţia în potenţialul său coeficient regenerator pentru teatrul gestual, de exemplu.

De aceea, unei „reconstituiri muzeale" îi este de preferat o reprezentaţie **à la manière de...**, aşa cum şi-a propus actriţa Liana Ceterchi, actualmente studentă la regie (anul IV, clasa prof. Cătălina Buzoianu). Însăşi dubla sa condiţie i-a furnizat, probabil, ideea unei meditaţii pe teme tangente la subiectul enunţat eliptic în foaia-program: „Veneţia în Carnaval. Arlecchino sparge Luna. Catastrofă. Veneţia, esenţa apei, e fără apă (è senza aqua); Veneţia, esenţa dragostei, e fără dragoste (è senza amore)...".

Cadrul scenografic auster, cu valtrapuri iluminate fastuos, sugerează adâncurile memoriei. Simbol arhetipal fundamental, totodată simbol al cunoaşterii conceptuale, Luna funcţionează şi ca unitate temporală, şi ca principiu de clasificare a Lumii, de pe Pământ şi de dincolo. În spectacol e figurată şi dimensiunea cosmică, şi cea intim umană. O fâşie de pânză devine rază de astru influenţând prin fire nevăzute (iţele intrigii) subconştientul personajelor, eroi tradiţionali ai commediei dell'arte: Arlecchino (Liviu Pancu), diavolesc ingenuu; Colombina (Anca Iorga) cea isteaţă; belicosul Capitano (Dan Zamfirescu); Îndrăgostitul (Ovidiu Cuncea) suav şi Îndrăgostita (Mihaela Rădescu) siderată, aceiaşi ultimi doi actori fiind deopotrivă infatuatul Pantalone şi nefericita Isabella. Acest nume, ca şi cel al protagonistei, sunt împrumutate de la persoane reale, două celebre actriţe ale secolului XVI, Isabella Andreini şi Flaminia Aretino. Se punctează astfel, discret dar ferm, însăşi raţiunea acestei evocări, menite să amintească ponderea în reprezentaţia scenică a actorului-creator.

Imagine din Lunile Lunii **la Teatrul Mic (regia: Liana Ceterchi)**

Dana Medeleanu izbuteşte o performanţă deosebită în chip de Zagna, femeia-bufon săvârşind năstruşnice ghiduşii, doar aparent superficiale. De altfel, eroina poartă întreaga încărcătură filosofică a acestei ingenioase meditaţii vivace asupra măiestriei histrionului cu două feţe, cu personalităţi contrastante, reflectate însă de aceeaşi individualitate pe cât de energică, pe atât de flexibilă. Un tricou bicolor şi grima în alb-negru secţionează simbolic trupul actriţei, învestită şi cu rol de „vrăjitoare". Partitura e deţinută şi de Ana Scarlat, aflată într-o excelentă formă, probată şi în scenele de ansamblu, veritabile intermezzo-uri.

Forţa magiei scenice e susţinută – la vedere! – şi de doi tineri muzicieni executând armonioase acorduri, dar şi hazoase onomatopee.

Zidurile, pieţele, canalele Veneţiei se animă, chiar dacă proporţiile lor sunt miniaturale, dictate de minusculele machete de carton ce străjuiesc imaginea Apei, deopotrivă liant şi dizolvant al legăturilor de suflet etern perisabile.

Mai puţin inspirată în materie de costum şi mască (autoare: Oana Botez), rafinata stilizare şi inventiva esenţializare atinge culminaţia printr-un banal artificiu de recuzită vestimentară: o carte-obiect, purtată pe cap. Inteligent disimulat, un omagiu adus petrarchismului, indirect egocentrismului histrionic ce se oglindeşte mereu în oglinzile de peste veac.

IRINA COROIU

foto: Dorian Delureanu

Scenă din Hamlet de Shakespeare la TN Craiova (regia: Tompa Gábor)

TEATRU ŞI TEATRU
– la poalele unui monument –

Care dintre arte, dacă nu teatrul, mai are viciul atât de bine adâncit de a strecura în sânul propriilor martori sentimentul vinovăţiei şi al responsabilităţii? Şi de unde îndemnurile la vigilenţă vin cu mai mare însufleţire decât dinspre teatru? Când prinţul Hamlet al Danemarcei a hotărît că trebuie să dovedească tuturor o crimă, ajutându-se de o înscenare cu câţiva comedianţi, el a silit nobila artă să-şi trădeze ceva din descendenţa ei nu prea boierească în spirit. Sau poate a semnat doar actul ei de pervertire în istoria modernă căreia i se va dedica.

Între timp, unul dintre miturile cele mai obsedante ale teatrului a devenit teatrul însuşi. E mai întâi fascinaţia lumii de **dincolo**, care-şi scoate măruntaiele la lumină, şi apoi orgoliul unei **meniri** morale de a arăta „lucrului de scârbă propriul lui chip" şi de a ţine sufletele oamenilor la un ceas de penitenţă şi căinţă. Trecându-te prin experienţa concentrată a răului, teatrul ştie să te arate cu degetul şi te întreabă mustrător: dar tu? Ştim doar cu toţii, lumea e stricată. Nicăieri ca în teatru nu există mai mulţi oameni lucizi, intransigenţi, care nu suportă extremismele, bestialitatea, prostia, îngâmfarea...

Foarte pedagogic: altminteri, anarhistă cum este, poezia găseşte şi reversul de sublimitate al păcatului şi al ororilor. Purtător de bine şi de adevăr, teatrul se invocă mereu pe sine şi se închină la el însuşi ca la o icoană.

Tompa Gábor montează la TN Craiova **Hamlet** de Shakespeare, punând întreaga tramă a piesei sub semnul înscenării. Paznicii mormântului bătrânului Hamlet, care deschid spectacolul, îşi dau replicile în faţa unei mese de machiaj şi le rostesc cu artificialitatea exerciţiului actoricesc. Teatrul este chiar (supra)tema spectacolului de teatru cu **Hamlet**.

De vreme ce suntem martori la o înscenare, înţelegem atunci că totul încape aici, aşa cum ştim în general că în teatru încape orice. Muzici diverse, atmosfera de bâlci (pentru că la bâlci se joacă teatru) care leagă scenele în lunecarea conflictului, până şi citate ironice din spectacolele lui Silviu Purcărate: lada din **Danaidele**, corurile sau patul traversând neverosimil scena din **Phaedra** ne fac să înţelegem încă o dată că postmodernitatea e cea mai înzestrată să descifreze sugestiv un univers baroc. În final, însă, moartea lui Hamlet prin spada otrăvită a lui Laertes este singura reală şi sparge canonul **înscenării** spectacolului. Claudius, regele omorît, şi Laertes sau Polonius cel ucis din greşeală se ridică nevătămaţi, lăsându-l singur pe Hamlet să-şi ducă destinul de actor până la ultima consecinţă: atingerea nemijlocită de realitate. Aşadar, jocul oglinzilor şi suprapunerea de straturi de „lectură" a spectacolului fac din destinul tragic al lui Hamlet un exerciţiu de pirandellism. Hamlet nu este altceva (într-un spectacol cu atâtea aluzii şi citate) decât actorul comic din **Astă seară se improvizează**, care, tot jucându-şi moartea, moare de-adevăratelea. În această înscenare singurul care şi-a luat rolul în serios este actorul lui Hamlet. El sfârşeşte, singurul, prin a se sustrage marii înscenări la care am asistat. Şi iată cum teatrul în teatru se-arată a fi instrumentul cel mai eficient de denigrare a înseşi condiţiei teatrului. Hamlet sfidează **înscenarea** şi o denunţă ca fiind o minciună, o farsă, un joc trivial, înlăuntrul căruia te poţi păstra dacă participi nu cu **fiinţa**, ci numai cu **masca**.

Dar înscenarea crimei lui Claudius, de către Hamlet? Între spectacolul lui Hamlet din spectacolul lui Tompa Gábor şi spectacolul lui Tompa Gábor se deschide o prăpastie enormă: dacă teatrul de care are nevoie Hamlet pentru a dezvălui crima este un teatru al adevărului (deşi, mai degrabă al denunţului), teatrul tragediei lui Hamlet însuşi este o simplă făcătură de bâlci, deci un teatru al minciunii.

În fine, dincoace de cortina de fier care acoperă teritoriul înscenării se refugiază, în final, Horatio, urmând să ducă mai departe adevărul morţii prietenului său Hamlet. Aşadar, un alt fugar din înscenare.

Paradoxul acesta năucitor în care ne aruncă Tompa Gábor se poate descrie astfel: simulând pentru a spune adevărul, teatrul are idiosincrasie la ideea de simulacru; clădit prin înscenare, el detestă ideea de înscenare, inautenticitatea, minciuna, detestă materialul din care el se face, pielea cu care el se acoperă. Dacă, însă, nu-i aminteşti teatrului de el însuşi, atunci el este purtător de adevăr, aşa cum se dovedeşte a fi înscenarea pătimaşă a lui Hamlet.

MUTUL și... filmul vorbitor

Și-a propus, într-adevăr, Tompa Gábor să ilustreze acest paradox? Și, mai ales, de ce? Cu siguranță, nu și-a propus. El a creat un paradox, dar s-a gândit la o analogie: dacă spectacolul lui Hamlet demistifică crima, atunci și spectacolul tragediei lui Hamlet (al lui Tompa Gábor) ține, la rându-i, „lumii oglinda în față"... și cum poate să arate o lume a minciunii, a uzurpărilor nelegiuite și a firii pervertite dacă nu ca o agitație de bâlci în care oamenii, uitând că trebuie să-și joace un destin, joacă **roluri**, simulacre de destin? Și nu e tocmai lumea noastră de azi, pentru care onestitatea și autenticitatea sunt nefericiri?

Vrând să arate cu degetul, să denunțe, teatrul s-a folosit din nou de mitul teatrului. Vrând să țină „lumii oglinda în față", teatrul și-a ținut sieși oglinda, uitând că ceea ce-l înspăimântă mai tare e propriul lui chip.

SEBASTIAN-VLAD POPA

P.S. Dacă lăsăm, însă, la o parte speculațiuni precum cele de mai sus și alte ceremoniale dintre acestea cârtitoare de cronicar conștiincios, vom avea fericirea să descoperim la T N Craiova, pe lângă frumusețea multor altor idei regizorale și armonia ansamblului, un spectacol de o impecabilă eleganță actoricească. În Hamlet, Adrian Pintea adună parcă tot ce are mai bun din experiența lui artistică și descoperă partitura la însumarea celor mai profunde nuanțe de înțelegere a literaturii căreia trebuie să-i dea trup. Înțelept, dar uneori de o spontaneitate și o fierbere adolescentină, încăpățânat dar șovăitor și reflexiv, fragil dar de neabătut, mereu cumpănind faptele deopotrivă cu ardență și luciditate, Adrian Pintea produce, literalmente produce sens artistic prin simpla descindere în scenă. În rolul lui Claudius, Mihai Constantin aduce grosolănia purulentă a regelui uzurpator, dar și câteva momente de un dramatism care simți că te spintecă pe jumătate prin coloana vertebrală. Polonius interpretat de Ilie Gheorghe e spiritual și alunecos, de un farmec al cărui secret îl deține artistul în regim de exclusivitate. Iar regina incestuoasă, Gertrude, e capabilă, prin expresia în scenă a Oanei Pellea, deopotrivă de cruzime, frivolitate sau tandrețe. O reverență se cuvine să fac Ozanei Oancea (Ophelia) și lui Constantin Cicort (în Osrick – de un comic virtuoz.)

Printr-un concurs de împrejurări ce ar putea fi pus și pe seama spiritului de emulație, Teatrul Național de Televiziune a realizat un excelent film, de o frumusețe aparte. Scenariul lui Constantin Banu are deopotrivă laconism și complexitate, fior dramatic și nerv politic, plasând un delicat conflict psihologic într-un controversat context istoric. Momentul „23 August '44" își recapătă dimensiunea reală din perspectiva unui sătuc românesc oarecare, a unei familii ca atâtea altele. O văduvă de război cu doi copii îl primește ca ajutor în gospodărie pe un tânăr adus pe ascuns de fratele ei, plutonier de jandarmi și paznic la un lagăr de deținuți sovietici. Bărbatul de care se îndrăgostesc și mama, și fiica trece drept mut pentru a nu-și desconspira originea. Biografia lui e complicată: de fapt este un preot basarabean căruia ocupanții i-au omorît mișelește apropiații; deportat în Siberia, ucide și se substituie unui soldat rus, faptă pentru care este căutat și în final lichidat.

Cucerită de această poveste impresionantă, construită într-o suită de stări ambigue, sentimente contradictorii și dezvăluiri tensionate, regizoarea Olimpia Arghir și-a asociat un profesionist de marcă, pe Viorel Sergovici. Operator-regizor cu o poetică personală, Sergovici a impus din filmare cadența melodică a narațiunii, susținută și de ilustrația muzicală (Lidia Danciu), și de montaj (Sebastian Chelu). Armonia astfel instituită a permis evidențierea autenticității: filmările au avut loc, în timp-record, într-o așezare argeșeană în care locuitorii au acordat sprijin deplin echipei, ușurând munca scenografilor (Ion Olaru – decor, Elena Timonu – costume). Un fluid de sensibilitate deosebită avea să se transmită și interpreților, integrați perfect ambianței. Fizionomia țăranului anonim devine reper emblematic pentru fiecare actor în parte. Personajul lui Virgil Andriescu – aflat sub povara unei duble responsabilități, ca militar și ca frate preocupat de soarta surorii sale – are chipul brăzdat de riduri și o privire grea, care spune mai mult decât replica.

Lipsit aproape cu totul de apanajul vorbelor, Lucian Nuță și-a exploatat la maximum expresivitatea, dezvăluind treptat fața ascunsă a eroului hăituit de un vitreg destin: aparenta stângăcie provenită din teamă se topește într-o îndemânare ieșită din comun, el vindecând tot ce atinge printr-un har de-a dreptul christic. Memorabil rămâne zâmbetul eroului când izbutește să o pună pe picioare pe fetița surescitată de boală. Teodora Câmpineanu uimește printr-o gamă variată de nuanțe, într-un rol de foarte mare dificultate, parcurgând dus-întors calea dintre suferință și speranță, dragoste și gelozie. Mihai Verbițchi personalizează fără excese un tipic colaboraționist din tagma politrucilor cu manta de piele. Ruxandra Sireteanu aduce nota de umor locvace caracteristică pentru „gura lumii slobodă", ținută în frâu de o cumătră mai în vârstă, desenată, cu firescul său dintotdeauna, de Jeana Gorea. Ion Lemnaru îl impune în doar două cadre pe bătrânul ce se scoală din morți pentru a-l ținti fără drept de apel pe cotropitorul-învingător. Căci „Pe la noi pe-aici/vin doar bolșevici!", cum sună una dintre strigăturile rostite cu năduf de personajul lui Ion Haiduc, situat în permanență pe muchea ambiguității: marcat de infirmitatea întâmplătoare sau provocată, interesat de mersul evenimentelor, pe care-l urmărește la BBC, ros de o dragoste neîmpărtășită și de o pizmă prost disimulată, înăbușită însă în clipa-limită. Lui i se datorează în bună parte suspansul psihologic foarte bine dozat al filmului.

Tușa Olimpiei Arghir se simte îndeosebi în portretizarea eroinei Mariei Ploae, căreia îi reușesc câteva secvențe antologice: scena în care îndoliata văduvă își spală trupul încercând să-și astâmpere focul sufletului, sau cea în care-și transferă asupra fiicei surplusul de afecțiune și senzualitate; o dată iubirea mărturisită, femeia și bărbatul își potrivesc, parcă simbolic, pasul pentru arat și semănat, pentru mersul înainte al vieții.

În ultimă instanță, filmul povestește despre ură și crimă, iubire și gelozie, despre vicii și virtuți omenești. ■

Fotogramă din Mutul de Constantin Banu la TVR (regia: Olimpia Arghir)

DON JUAN sau ambiția numitorului comun

Prevalându-se de butada „orice avangardă ajunge să se clasicizeze" și în perspectiva articulării unei trilogii TV, Eugen Todoran și-a permis să-l „citească" pe Max Frisch la fel ca pe Friedrich Schiller.

Și dacă despre scriitorul german se poate spune că a fost romantic convertit la clasicism în spirit iluminist, despre scriitorul elvețian se știe că a debutat în teatru sub auspiciile unui suprarealism tardiv, fiind îndeobște încadrat dramaturgiei contemporane a distanțării și ideilor abstracte. De altfel, în chiar Addenda la **Don Juan sau Dragostea pentru geometrie**, Frisch își explică maniera de abordare: „De la un dramaturg contemporan nu ne putem aștepta să aducă în scenă absolutul sub chipul Oaspetelui de piatră. Ce ne-am face cu o fantomă fioroasă ca o sperietoare de ciori? Totuși, nu se poate niciodată detașa de Don Juan această crustă alcătuită din cioburile tuturor legendelor antice și bretone, și, numai printr-o parodie, nu poți înlătura o asemenea ipoteză. Parodia presupune doar ca spectatorul să mai creadă încă, în fundul inimii, în ceea ce se parodiază. Care dintre spectatorii noștri crede că morții batjocoriți pot să apară în realitate și să se așeze la masă cu noi? (...) Ce ne rămâne însă e poezia și, înțeleasă astfel, mai poate dăinui legenda clasică a prăbușirii în iad. Deznădăjduit de imposibilul existenței sale – Imposibil care nu se mai manifestă ca o furtună metafizică, ci exclusiv ca plictis – Don Juan este acela care de aici înainte își pune singur în scenă legenda prăbușirii sale în iad, ca într-o operă, ca un trucaj pentru o evadare, ca o operă care presupune numai absolutul, ca poezie bineînțeles. Dar atunci e vădit că legenda prin care își bate joc de lume e numai un mod de expresie a efectivei sale prăbușiri sufletești, intime, invizibilă celor din afară, dar reală și de neînlăturat".

Având această „acoperire" și evitând o viziune brechtiană frățișă („Nimic altceva decât teatru!", sună o replică), Eugen Todoran a optat pentru o formulă „clasică", similară celei aplicate piesei lui Schiller **Don Carlos**. Astfel că aberația apare încorporată firescului, într-o hazardată anihilare a șocului scontat de autor prin insolita motivație a recluziunii: pasiunea pentru o știință exactă – geometria – și un joc al minții – șahul. Eroul preferă plăcerilor trupului, de care e sătul, plăcerile spiritului, de care e însetat.

Don Carlos este o dramă de idei travestită în poem dramatic, iar **Don Juan sau...**, o tragedie disimulată într-o comedie absurdă. Căci autorul rămâne consecvent temei dominante a operei sale: angoasa sceptică a omului modern, incapabil să mai creadă într-o instanță divină și să i se supună. Ceea ce l-a interesat în legenda personajului a fost tocmai condiția sa de victimă a imaginii pe care și-au făcut-o alții despre el, supus acum agresiunii deopotrivă a femeilor îndrăgostite și a bărbaților trădați. O hărțuială sexuală altfel flatantă (vezi murmurul vocilor ce-i îngână numele în momentele tensionate). Aspirația de a deveni el însuși îi este zădărnicită, seducătorul fără voie văzându-se silit să se conformeze falsului pus în circulație, să corespundă faimei sale.

Ironia lui Max Frisch intervine puternic, atacând frontal mitul printr-o serie de coincidențe plasate simetric în construcția piesei și care-i trădează formația de arhitect. Don Juan este iubit nu doar de o tânără și de mama ei (ce se declară „mai mireasă" decât copila!), ci și de o prostituată – și nu una oarecare, ci „târfa Spaniei", care va reuși să-l facă și tată, sechestrându-l definitiv în iadul conjugal. În rolul de senzualitate dezlănțuită al Mirandei – Irina Movilă. Nerușinarea mamei adultere este dublă, fiindcă ea trăiește deja cu o înaltă față bisericească. Aceluiași prelat i se confesează și soțul, relatându-i experiența sa dintr-un harem. Pater Diego se arată dispus să o consoleze pe fiică, fata respinsă de protagonist dintr-un capriciu justificat cu o cinică argumentație, care determină sinuciderea eroinei. Logica speculației este una dintre voluptățile actualului Don Juan, care-și pierde și amicul atunci când îi declară că iubita l-a înșelat cu el: „Nu suport prietenii siguri de mine!". Sarcasmul acestei succesiuni de infidelități este colosal și dă dimensiunea exactă a satirei. Satiră a cărei aciditate apare estompată în acest spectacol de televiziune ce ilustrează cu precădere psihologia personajelor, și mai puțin caricatura lor. Maia Morgenstern, în rolul secundar al patroanei de bordel Celestina, care acceptă să îmbrace armura devenind „Statuia de fier", reflectă cel mai bine spiritul umorului special al lui Max Frisch. E regretabil că s-a renunțat la **intermezzo**-ul de la mănăstire, cu spovedania în fața fostei iubite a lui Don Juan, ajunsă călugăriță. Ștefan Sileanu creează un Don Gonzalo emfatic, dezabuzat când e vorba de familie, deosebit de activ în reveria rememorativă a aventurilor extra-conjugale. Mitică Popescu înfățișează un afanisit Tenorio, tatăl lui Don Juan. Ion Siminie îi conferă valetului Leporello onestitatea devotamentului. Palid sunt configurați, din păcate, Dona Elvira – Mihaela Mitrache și Dona Inez – Iuliana Ciugulea, Don Roderigo – Vlad Zamfirescu. Florin Zamfirescu îi etalează inchizitorului întreg libidoul. Laura Jianu – Dona Anna – emoționează în fulgurantele sale apariții cvasi-onirice. Mircea Albulescu (amintind de găunoșenia prelaților fellinieni) domină partea a doua, de altfel mult mai coerent filmată.

Adrian Pintea, cu binecunoscutele-i calități, îl individualizează pe acest inedit Don Juan, depășind handicapul licenței de vârstă inițiale, vârsta christică dominând-o în schimb ferm și doar din cochetărie apelând la machierea „la vedere" pentru farsa înscenată. Handicapul se resimte totuși din cauza operatorului Cristian Nicolau. Directorul de imagine a fost, de astă dată, mai puțin atent la arta portretului, făcându-se vinovat și de unele deficiențe în iluminarea prea puțin nuanțată a chipurilor, ca și a decorurilor arhitectei Theodora Dinulescu. Sevilla „de teatru" solicitată de autor resimte neplăcut efectul de butaforie. Costumele Eugeniei Botănescu sunt, de astă dată, fastidioase.

Persiflării gongorismului curtenesc i se subsumează ilustrația muzicală a Lidiei Danciu, cu aportul formației corale „Preludiu". Indirect se susține, astfel, ambiția realizatorilor de a stabili un numitor comun cu **Don Carlos**, prima montare a tripticului.

IRINA COROIU

MARIUS STĂNESCU:
„Le iubesc pe toate“

❑ **Domnule Marius Stănescu, v-am văzut toate filmele, teleplay-urile, v-am văzut pe scenă** (Richard III)**, v-am ascultat înregistrările radiofonice, v-am citit interviurile, iar acum, în sfârşit, o întâmplare fericită a făcut să vă „prind“ în foaierul Teatrului „Nottara“, după o lungă absenţă a dumneavoastră din România, pentru nişte filmări la BBC Londra, dacă bine am înţeles...**

■ Aţi înţeles foarte bine! Am avut norocul să fac la BBC un film de televiziune (ceea ce se înţelege acolo prin film de televiziune, ei nu lucrează niciodată pe casete video!) în două părţi, care se cheamă „The Lab“ şi care va apărea la BBC 1. Am fost contactat acum trei ani şi jumătate, când eram în turneu cu **Richard III** în Marea Britanie. Spectacolul fiind un succes şi cronicile fiind extraordinare, au venit multe persoane importante din Marea Britanie să ne vadă. În urma acestui spectacol, Marcel Iureş a fost contactat de unul dintre cei mai importanţi impresari de acolo, Jeremy Connoway (care este şi impresarul lui Anthony Hopkins), şi a intrat în circuitul internaţional de film. Radu Amzulescu a făcut şi el un film alături de mari actori ai lumii: Donald Sutherland, Max von Sydow, Steven Rea, şi acelaşi impresar m-a contactat după doi ani, când a fost aici la premiera cu **Omorul în catedrală**. Am discutat mai mult cu el, i-a plăcut cum vorbesc engleza... Mi-a spus că dacă vreodată va apărea ceva pentru mine, o să-mi dea un telefon. După doi ani de la această discuţie, şi-a adus aminte, pentru că în film există un personaj care se cheamă Ştefan Popescu, este un chimist foarte bun, tânăr (30 de ani, dar tânăr, nu?!), care a lucrat cu Elena Ceauşescu înainte şi a fugit în Marea Britanie, unde stă de şase ani, lucrează într-un laborator, intenţionează să rămână acolo. E „răul“ din film, din cauza lui se întâmplă tot ce se întâmplă. Este, zic eu, al treilea rol ca importanţă, şi singurul negativ! M-am dus la Londra, am dat probe cu producătorii şi regizorul filmului (care e o doamnă – Moira Armstrong), în urma probelor am luat rolul, am stat şase săptămâni şi am făcut filmul. Sunt şi eu curios să-l văd!

❑ **Condiţiile au fost... ca-n filme?**

■ Bineînţeles. Exact ca-n filme. Anglia e o ţară civilizată. Probabil că va trebui să treacă multă vreme până când o să ni se întâmple acelaşi lucru în România, dar... sperăm că o să se întâmple. Cam asta a fost experienţa londoneză. Sper să nu fie singura!

❑ **Să ne temem că veţi pleca din ţară?**

■ Nu, niciodată! Niciodată nu m-am gândit la asta! Dacă mai primesc oferte dincolo, cu toată plăcerea le voi onora, dar niciodată n-am intenţionat şi nu intenţionez să rămân definitiv în altă parte. Mi-a fost destul de dor, deşi poate că sună ciudat, dar a fost prima oară când am ieşit din ţară singur. Nu în turneu, nu cu colegii... După şase săptămâni, voiam să se termine mai repede totul, voiam acasă.

❑ **Ştiu că aţi filmat şi în ţară, înainte de BBC, la Mircea Veroiu, pentru ultimul său film.**

■ E prima mea întâlnire cu Mircea Veroiu şi am avut bucuria să descopăr că ne înţelegem ca şi cum ne-am fi cunoscut „de mici“. Aşa am simţit eu... A fost o colaborare extraordinară. În film e vorba despre o romăncă (este un fapt real) care l-a dat pe mâna poliţiei pe celebrul gangster John Dillinger. E o adaptare a romanului „Femeia în roşu“, care a apărut în anii '80, scris de trei autori români. Domnul Veroiu a făcut un scenariu, după părerea mea extraordinar, l-a combinat şi cu ziua de astăzi. Eu sunt tânărul regizor de film care află despre această poveste şi cercetează biografia femeii, luând interviuri... Nu e un rol foarte mare, dar niciodată n-am „pus bază“ pe întinderea unui rol, dacă oamenii cu care lucrez sunt importanţi, interesanţi şi am limbaj comun cu ei.

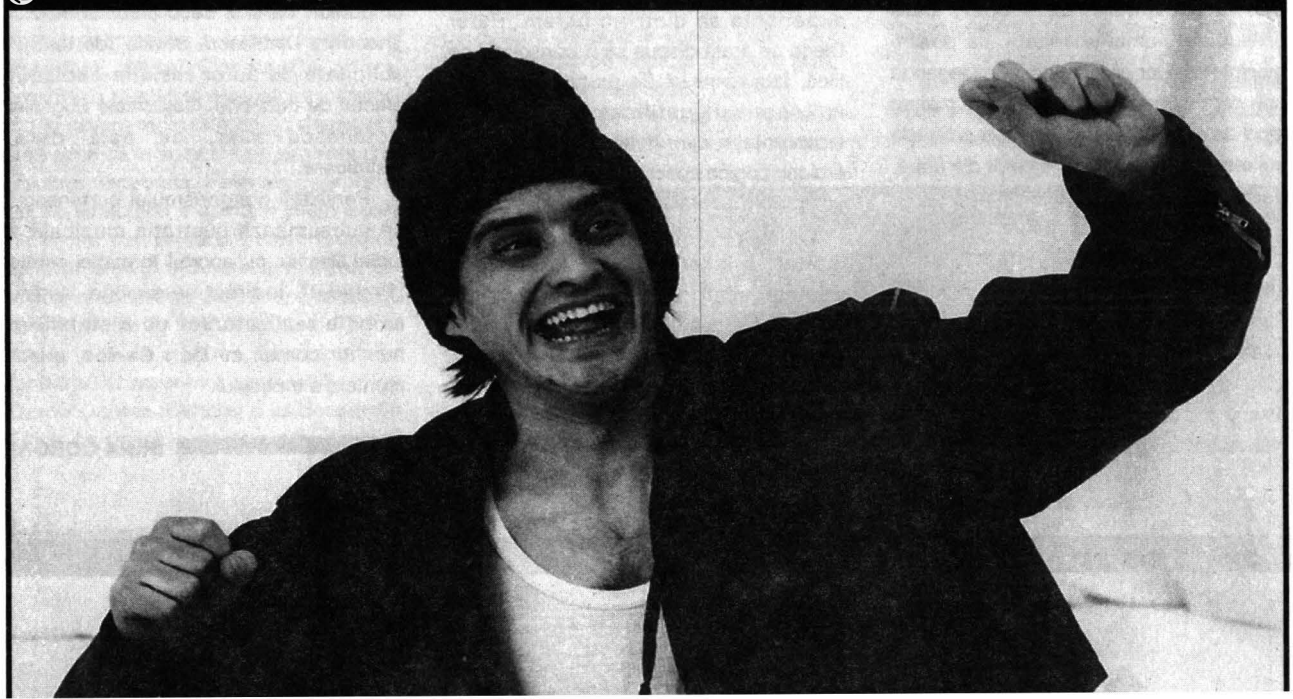
❑ **Să ne întoarcem puţin în trecut... Aţi dat de cinci ori admitere la ATF. Cum a trecut pentru dumneavoastră acest timp? V-aţi gândit la un moment dat să renunţaţi?**

■ Să ne întoarcem, deşi mi-e foarte greu să-mi amintesc, acum. Atunci a fost cumplit, deşi tot răul a fost spre bine, căci, dacă intram mai devreme, terminam mai devreme... Prima oară când am dat examen era în '84, aş fi terminat înainte de evenimentele din '89 şi n-aş fi putut să-l am profesor pe Alexandru Repan. El nu era în şcoală la ora aceea, a venit după '90. Asta a fost o şansă... Nu-mi pare rău că s-a întâmplat aşa, pentru că, zic eu, am recuperat cei cinci ani, având în vedere că sunt angajatul Teatrului Odeon din '91, când eram în anul II de facultate. Cred că sunt primul caz de student angajat în teatru din anul II. Nu neg că am avut noroc şi-i mulţumesc lui Dumnezeu pentru asta! Am lucrat destul de mult în timpul acesta, am făcut opt filme din '91 până în '96, ceea ce cred că nu e puţin. Nu e nici mult, dar am avut roluri importante.

❑ **Dacă nu aţi fi intrat nici a cincea oară, aţi fi dat până reuşeaţi?**

■ Nici aşa! Am făcut un pariu cu mine însumi, pentru că una e să vrei şi alta e să poţi. Eu voiam neapărat să mă fac actor. În

Marius Stănescu în Înjunghiata **de Antonio Onetti la Odeon (regia: Jean Dusaussoy)**



urma primului examen de admitere, când concuram pentru un singur loc, am picat primul sub linie. Asta însemna ceva... Însemna că mai trebuia să încerc! Dacă nu luam proba eliminatorie în primul an, renunţam, pentru că însemna că nu am ce căuta acolo.

❑ **Vă iubiţi toate rolurile din teatru şi film?**

■ Le iubesc pe toate, pentru că altfel nu le făceam. Dacă nu îţi place unul, nu ţii la el cu toată fiinţa ta, nu oricum, nu puţin sau „ăsta merge"... Dacă-ţi place, trebuie să-ţi placă de tot, că de-aia îl faci. Te doare. E ca o naştere. Copii nu faci decât dacă îi iubeşti pe urmă. O femeie care se chinuie să nască o face pentru că vrea copii. Personajele noastre sunt copiii noştri. Şi dacă i-am născut, trebuie să-i iubim pe toţi, indiferent dacă unii ies... uşor handicapaţi.

❑ **Ce aţi făcut în cei cinci ani, până aţi intrat la facultate?**

■ Am lucrat pentru pregătire. Am avut mare noroc cu părinţii, care m-au ajutat, pentru că altfel nu se putea, şi mă ajută şi acum, pentru că, iarăşi, altfel nu se poate... În cei cinci ani m-am pregătit pentru admitere cu Virgil Flonda, Petrică Gheorghiu, Nae Iliescu şi, vreo săptămână, şi cu doamna Mihaela Juvara.

❑ **Ce aţi jucat mai important în Institut?**

■ Am jucat foarte mult, vreo 20 de roluri. La clasă, AA din **Emigranţii** de Mrožek, Regele din **Becket** (ca şi acum, la „Nottara"), Kocikariov din **Căsătoria** de Gogol, Tipătescu, Rică Venturiano, Pickering din **Pygmalion**, Bufonul din **Escurial**, „bătrânul rege Lear", Arlecchino şi Pantalone în commedia dell'arte, Odiseu în **Hecuba**, Gaev din **Livada de vişini**, Boţoghină din **Moromeţii**. Acestea au fost la clasă sau în spectacolele colegilor de la regie, în primii doi ani. Pe scena profesionistă am debutat la Casandra, cu Abad din **Pe cheiul de Vest** de Bernard-Marie Koltès, în regia lui Felix Alexa. Apoi am trecut la Teatrul Odeon, unde m-a luat Vlad Mugur.

❑ **Aţi debutat aici în** Richard III**?**

■ Nu. Primul rol a fost în **Mincinosul** de Goldoni, în regia lui Vlad Mugur. După aceea s-au mai întâmplat multe şi frumoase... nu le mai ştiu în ordine: **Faust** de Marlowe în regia lui Dragoş Galgoţiu, apoi a fost **Richard**. Apoi **...au pus cătuşe florilor**, **Înjunghiata**, **Întâlnire în pădure** (în regia Cătălinei Buzoianu), unde am avut norocul să joc alături de doamna Olga Tudorache. De altfel am avut privilegiul să joc şi alături de George Constantin, când am terminat anul I, în **Omul, bestia şi virtutea** de Pirandello, în regia lui Alexandru Dabija. Aceasta a fost prima mea piesă de turneu, cu un teatru particular; cred că a fost unul dintre primele teatre particulare – „Teatrul nostru" din Galaţi, unde mai jucau Hossu, Diplan... Revenind la Odeon, am mai jucat în **Demonul meschin**, **La ţigănci**, **Lulu**, **Teatrul Seminar** de Petre Ţuţea... Am făcut vreo zece roluri la Odeon, cele mai importante pentru mine.

❑ **Vă simţiţi nedreptăţit în privinţa premiilor?**

■ Nu, de ce, vai de mine! În film am luat premii: pentru rol secundar în „Undeva în Est", la Costineşti, şi pentru debut în „Pro Victoria", cu Cristian Iacob, unul dintre actorii mei preferaţi – asta trebuie neapărat să scrieţi! –, colegul meu şi unul dintre actorii mei preferaţi. În teatru am luat premii cu colectivul de la Odeon: pentru cea mai bună echipă la **...au pus cătuşe florilor...**, pentru cel mai bun spectacol cu **Richard III**.

❑ **Se vor relua** Richard III **şi** Cătuşele...**?**

■ Nu ştiu, să dea Dumnezeu!

❑ **Ce veţi juca în viitor? Dacă aveţi certitudini...**

■ Din 7 martie am început, cu colegii mei de la „Bulandra", repetiţiile pentru spectacolul **1794**, un scenariu făcut de Alexandru Darie după **Danton** de Camil Petrescu, **Moartea lui Danton** de Büchner şi **Marat–Sade** a lui Peter Weiss. După aceea voi începe repetiţiile la **Upercut stânga** de Joël Jouanneau, o piesă franţuzească de actualitate, foarte frumoasă, în regia lui Dragoş Galgoţiu.

IOANA FLOREA

Ziua Internaţională a Dansului – 29 aprilie 1997

Mesaj internaţional de Maurice Béjart

Acest secol XX, care curând îşi va încheia destinul, ne-a adus cu adevărat confirmarea a ceea ce declaram eu în anii cincizeci, în faţa unor zâmbete cam ironice, şi anume că a fost secolul Dansului.

Acum o sută de ani, o nebună de geniu apărea aproape goală sub vălurile ei, liberă şi sublimă, răsturnând toate tradiţiile şi ideile primite despre arta baletului: era Isadora Duncan.

Baletele Ruse ale lui Serghei Diaghilev, la rândul lor, au făcut altă revoluţie, în care s-au aruncat cele mai mari genii ale epocii, muzicieni, pictori, dansatori, coregrafi. De atunci, Dansul, această „frumoasă din pădurea adormită" deşteptată în sfârşit, cucereşte fără încetare noi spectatori şi ţări noi, în lumea întreagă.

Diferitele tendinţe coregrafice se înfruntă, stilurile se dezvoltă, se amestecă, se luptă sau se combină şi s-ar putea spune că secolul acesta vede trăind şi creând tot atâţia coregrafi câţi muzicieni de operă a cunoscut secolul XIX.

Un public tânăr şi sensibil sprijină orice încercare nouă, luând locul vechilor „baletomani" şi aducând deodată Dansul pe aceeaşi linie şi în competiţie cu cei doi „mari" ai epocii: Sportul şi Cinematograful.

Dansul e un sport şi mai mult decât un sport, deoarece el reuneşte bucuria efortului, a competiţiei sportive, cu o trăire emotivă şi spirituală.

Dansul, ca şi Cinematograful, ne propune imagini repezi, emoţionante, plastice, abstracte sau dinamice, care intră în ritm cu ego-ul nostru.

Secolul acesta stă să moară, trăiască Dansul, Dansatorii, toţi aceia care-şi caută fiinţa prin mijlocirea corpului.

Maurice Béjart – schiţă biografică

Maurice Béjart, născut la Marsilia la 1 ianuarie 1927, este renumit în lumea întreagă în calitate de coregraf, director de companie şi fondator de şcoală.

În 1957, a înfiinţat „Ballet Théâtre de Paris". Compania s-a mutat apoi la Bruxelles, unde Béjart a înfiinţat „Baletul Secolului Douăzeci", precum şi „Şcoala Mudra", devenită celebră în lumea întreagă.

Din 1987, Maurice Béjart şi compania sa s-au stabilit la Lausanne, în Elveţia. În 1992, el a creat acolo Şcoala-Atelier Rudra.

De foarte mulţi ani, Maurice Béjart şi trupa sa au întreprins turnee în multe ţări ale lumii, cucerind pretutindeni elogiile criticii şi entuziasmul publicului. Personalitate dinamică şi emoţionantă a lumii dansului, Maurice Béjart a fost distins cu numeroase premii.

Chipul tânăr al teatrului britanic

Până nu demult, imaginea teatrului britanic se asocia, pentru noi, cu Teatrul Naţional din Londra, cu Royal Shakespeare Company şi spectacolele lui Peter Brook, cu compania „Cheek by Jowl". Nu vorbesc de dramaturgie, prezentă adesea pe scena românească, ci de arta spectacolului. Prin televiziune ne-au parvenit şi o parte din înscenările, cuminţi şi respectuoase faţă de text – dar un respect încărcat de cultură şi de rafinamentul cuvântului –, realizate de BBC cu operele marelui Will.

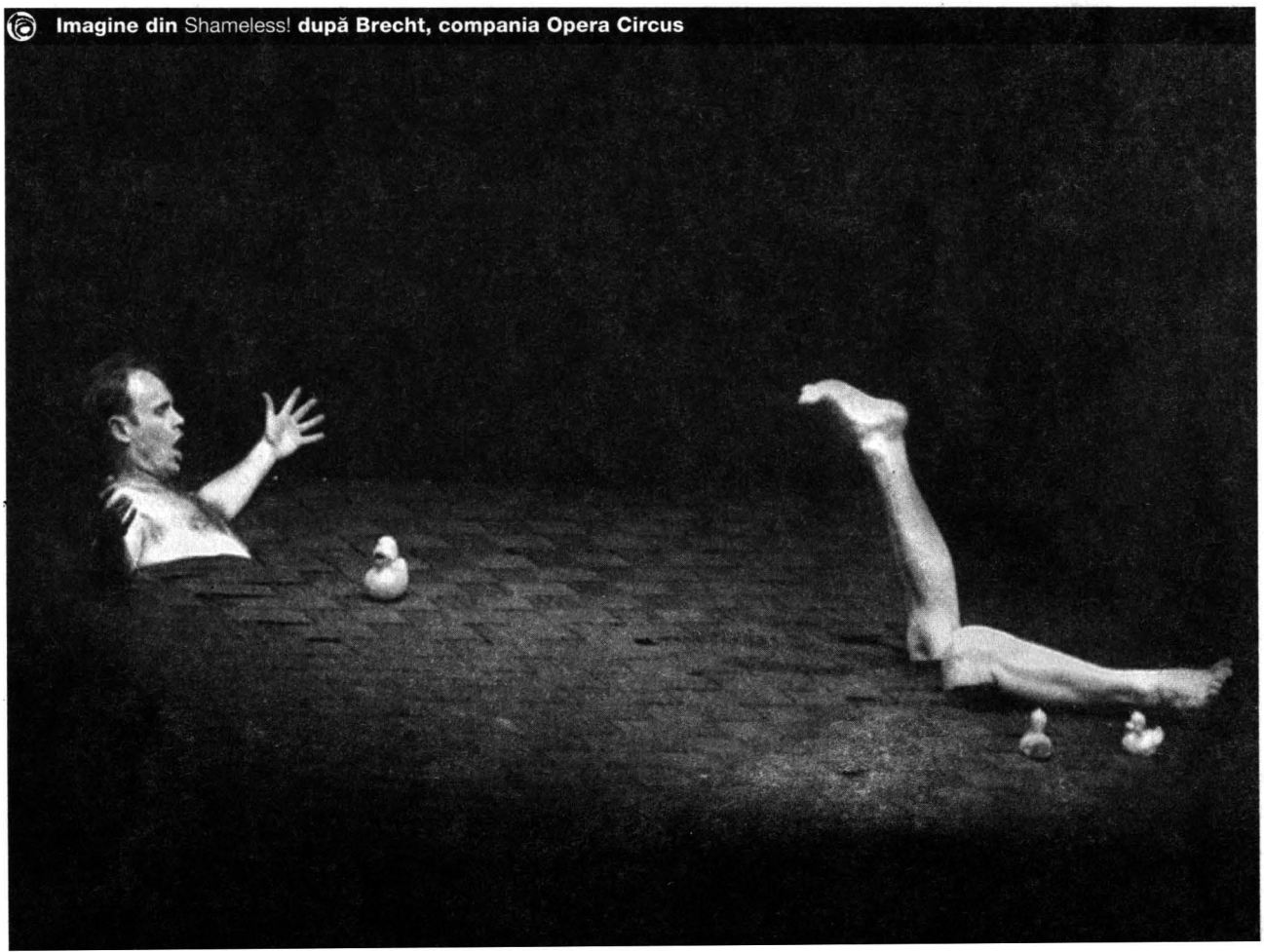
În această primăvară – între 14 şi 22 martie – am putut cunoaşte şi o altă faţă a teatrului britanic. Începutul l-a făcut, de fapt, acum doi ani, scurta microstagiune care s-a numit „British Season" şi care ne-a prezentat două dintre trupele pe care le-am revăzut acum: „Opera Circus" şi „Told by an Idiot". Acestora li s-au adăugat acum „Empty Space" şi „Volcano", toate patru alcătuind o mică mostră de teatru profesionist alternativ, modern şi îndrăzneţ, lipsit de prejudecăţi şi de orice fel de inhibiţii, în care puţinătatea mijloacelor tehnice este compensată de o inventivitate fără limite în planul expresivităţii actoriceşti, regizorale sau scenografice şi de o impecabilă rigoare profesională.

Nici una dintre cele patru companii prezente în ceea ce s-a numit British Spring Festival nu a avut la baza spectacolului său o piesă, adică un text construit coerent, scris de un dramaturg, definindu-se ca o operă dramatică. Să fie acesta un semn al unei tendinţe mai generale în arta spectacolului contemporan, tendinţă în care se înscriu şi unii din creatorii de spectacole din ţara noastră? E un subiect de cercetare şi de meditaţie.

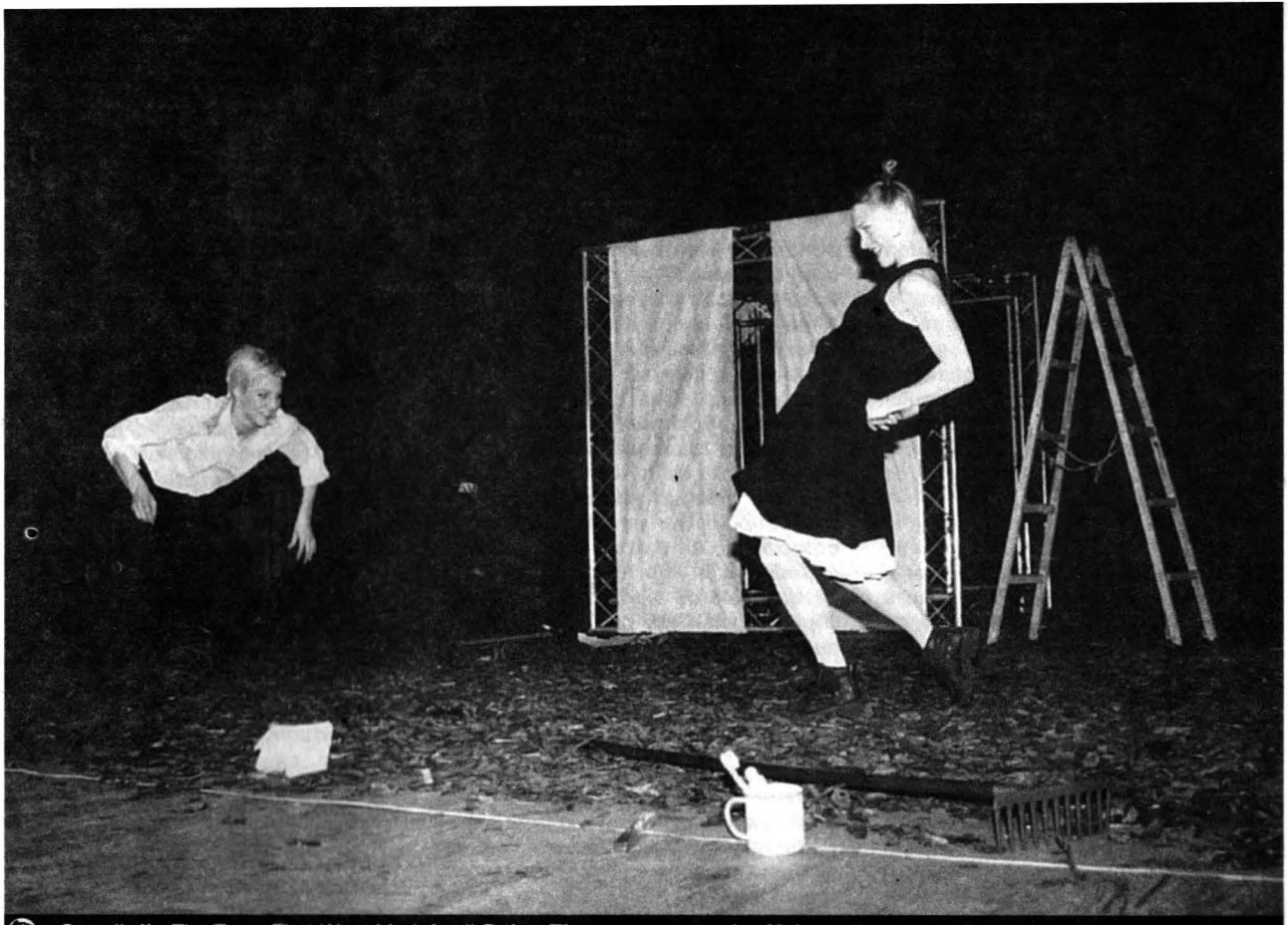
Toate sunt trupe mici şi tinere, atât ca timp scurs de la înfiinţare – între doisprezece şi trei ani –, cât şi ca vârstă a membrilor lor.

● Să începem cu „Empty Space Theatre Company", întemeiată de regizorul Andrew Holmes în 1985 „pentru a reprezenta lucruri noi, pe o scenă simplificată ca decor, la cele mai înalte standarde interpretative". **Dr. Jekyll & Mr. Hyde** sau, cu titlul integral, **Ciudatul caz al doctorului Jekyll şi al domnului Hyde**, adaptare scenică de Robin Brooks după faimosul roman al lui Robert Louis Stevenson, apărut în 1886, se înscrie în acest program. Într-adevăr, pe scena goală, unicul element de decor este o uşă foarte înaltă, multifuncţională, care figurează când interiorul, când exteriorul casei, dar şi unele momente conflictuale din conştiinţa doctorului Jekyll înfruntat de dublul său, Mr. Hyde. Câteva scaune mai adaugă ceva la decor. Laboratorul doctorului Jekyll este sugerat prin gesturile acestuia – mimează turnarea într-un recipient nevăzut a substanţei ce bolboroseşte şi gâlgâie. Din ea se va întrupa făptura ce reprezintă răul din conştiinţa doctorului, chipul malefic al lui Hyde rămânând totdeauna imprecis. Procedee ingenioase descriu întâlnirile doctorului Jekyll cu dublul său, crima lui Hyde este evocată prin loviturile ritmice ale unui baston, un întreg fond sonor creează efectul unor imagini vizuale, totul provocând la maximum imaginaţia spectatorului. Cu scenografia zgârcită dar elocventă creată de Anna Georgiadou, cu regia profundă şi rafinată, inventivă şi energică a lui Andrew Holmes, cu interpretarea de mare precizie şi acurateţe a numai patru actori – Andrew Wheaton, Adam Fahey, Simon Walter şi Steph Bramwell (aceştia doi din urmă schiţând mai multe personaje) –, spectacolul izbuteşte să creeze atmosfera de mister şi nelinişte cerută de povestirea „ciudatului caz" ce pune în discuţie dualitatea fiinţei umane. Şi chiar dacă repetarea unor procedee, a unor sugestii sonore poate da impresia de monotonie, spectacolul s-a impus prin precizia interpretării actoriceşti şi puterea de sugestie a întregii ambianţe, dovedind că şi exactitatea matematică, folosită cu abilitate, poate stârni frisoane.

● Un gen de spectacol cu totul diferit a prezentat compania „Opera Circus", pe care, de altfel, unii spectatori au mai văzut-o în 1995, cu acelaşi **Shameless!** (Fără ruşine!), entuziasmul de



Imagine din Shameless! **după Brecht, compania Opera Circus**



Scenă din The Town That Went Mad **după Dylan Thomas, compania „Volcano"**

atunci al publicului românesc justificând revenirea reprezentației în această Primăvară teatrală. Patru actori – și ce actori! – interpretează cinci personaje (o văduvă tânără și plină de foc mocnit, un fante agresiv, un neguțător hrăpăreț, soția pioasă a acestuia și o servantă nurlie) implicate într-o serie de peripeții inspirate din scurtele povestiri ale lui Bertolt Brecht și din tablourile lui Otto Dix, cântă (cu voci excelent cultivate pentru operă) și în același timp mimează, fac salturi acrobatice pentru a plonja în țesătura elastică a unui pat uriaș (unicul element de decor), mobil și multifuncțional, din care apar pe rând când capete, când picioare, sugerând scene erotice, scene comice, scene onirice, scene poetice. Totul, scăldat în ironie, umor și voie-bună, pe o muzică compusă de Paul Sand îmbinând arii din opere de Verdi, Mozart, Rossini, Puccini, Händel, Johann Strauss și alții, pe texte scrise de compozitor, luând în răspăr dramatismul operelor originare și transformând întregul într-o parodie colosală a tradiționalului **belcanto**, sub îndrumarea regizorului David Glass și a pianistului Stephen Ellis, acompaniator și totodată dirijor al ansamblului. Un mecanism scenic de o mare vivacitate și de o perfectă sudură a echipei, îndelung exersată. Numele actorilor: Edward Hands, Tina Ellen Lee, Morag Mc Laren, Richard Morris. Scenografia: Rae Smith.

● Cu trupa „Volcano" din Swansea am plonjat cu adevărat într-o lume nebună, nebună, nebună. Nu pentru că spectacolul s-a chemat **Orașul care a înnebunit**, schimbând astfel titlul blând (**Under Milk Wood**) al operei poetului Dylan Thomas, care i-a servit drept sursă de inspirație, ci pentru că tot ce s-a petrecut pe scenă, timp de o oră și jumătate, a fost o dezlănțuire frenetică de mișcare, cuvânt, țipete, gest, acrobație, muzică **crazy** și sexualitate exacerbată. Peste toate se revarsă la un moment dat vocea lui Tom Jones cu o binecunoscută melodie, spectacolul atingând intensități paroxistice și crescând mereu, incredibil, până la extraordinara clipă de poezie din final, pe fundalul unui cer înstelat care scaldă toată nebunia într-o lumină de vis. Cadrul metalic, lucitor al unui cub enorm a fost decorul acestui spectacol; mânuit cu virtuozitate, astfel încât să poată sugera orice spațiu de joc: o cameră, un acoperiș sau o punte de vapor. Actorii – Andrew Jones (autor și al ingeniosului decor), Gillian Lyon, Emma Carter, Roy Sadler, Simon Thorp, Russell Gomer –, de o rară expresivitate corporală, s-au dăruit iureșului general cu umor, cu ironie și cu o libertate frizând uneori impudoarea. Cronicarul unui ziar galez scria că spectacolul nu e recomandat copiilor... Regizor a fost croatul Branko Brezovec, cu care trupa a mai colaborat și altă dată, într-o deplină unitate de viziune și mijloace.

● Cunoscută din turneul românesc din 1995, compania „Told by an Idiot" și-a dovedit din nou rafinamentul artistic într-o improvizație creată sub îndrumarea regizorului John Wright. Tema: un triunghi amoros; titlul: **You Haven't Embraced Me Yet** (Încă nu m-ai îmbrățișat). Nota dominantă a spectacolului e candoarea, o candoare plină de haz, inocent și complice totodată. Jocul actorilor e făcut din gesturi mărunte, semnificative, executate cu o dexteritate ce le conferă naturalețe, spontaneitate. Sugestia înlocuiește expresia directă. Cele trei personaje – Jimmy, Emmy și Nathalie – își trăiesc povestea de amor, trădare și răzbunare ca într-o veselă halucinație, fără cumplite încrâncenări; replici simple, rostite ca un leit-motiv („ai sâni frumoși"), fac deliciul sălii. Decorul, dominat de o scară centrală în spirală, în vârful căreia o cortină roșie sugerează și ascunde fapte inavuabile, e simplu și sugestiv; spațiul scenic se extinde uneori și asupra sălii și totul lasă impresia unui joc la care ai participat cu plăcere, fără a te implica. Cei trei actori au fost Catherine Marmier, Hayley Carmichael, Paul Hunter.

● Mi-e dor de marele teatru britanic.

MARGARETA BÂRBUȚĂ

Colocvii critice

În cercul strâmt (nu întotdeauna petrecut de norocul „sorocit") al criticii româneşti de teatru şi-a găsit locul, la început de martie, o manifestare cu numele Colocviile Secţiunii AICT–UNITER. Întâlnirile au fost găzduite de proaspăt renovatul sediu al Muzeului Literaturii. Sala ni s-a părut cumva simbolică: în faţa mulţimii de scaune – când mai pline, când dimpotrivă – se aflau, de-a dreapta şi de-a stânga mesei referenţilor şi parcă aparţinând unui decor involuntar dar emblematic, un jilţ de mahon sculptat şi o veche tiparniţă, cu aspectul unui scaun de tortură medieval. Să fi fost oare alăturarea cu pricina o aluzie subtilă la însăşi condiţia criticului de teatru sau doar imaginaţia, stârnită de o primăvară belalie, ne joacă feste?

Ceea ce ştim sigur este că, de această dată, tema dezbaterilor a fost una autoapreciativă – a „stării" actuale. Şi asta ne face să exclamăm entuziast: halal! Interes merită şi faptul că acest prim pas al colocviilor se înscrie într-o serie mai lungă, pe care o sperăm la fel de interesantă şi, pe cât posibil, contrazicând dictonul cu „vorba lungă..."

Proiectul a fost structurat pe patru secţiuni: Istorie teatrală, Secretariat literar (considerat tot un „ochi critic", însă din interior), Jurnalism şi Teorie teatrală.

„Foaia de temperatură" care s-a dorit şi a reuşit să fie această iniţiativă (datorată, ca şi sintagma citată, Mirunei Runcan) a avut – cum era de aşteptat – şi puncte fierbinţi. Printre ele, acela referitor la statutul secretarului literar. În acest sens au prezentat opinii scrise Alina Moldovan-Massaci (de la „proaspătul" Teatru Unu) şi Visky András (de la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj). Tânăra colegă, aflată, ca mulţi dintre noi, la un început de carieră ce justifică nedumerirea, îşi exprima deruta cu privire la contradicţia dintre termenii „secretar" şi „literar". Ne-am dat seama în cursul discuţiilor ce au urmat că, de fapt, confuzia nu se datora lipsei sale de experienţă, ci altor lipsuri, între care aceea legată de reactualizarea acestei „fişe de post". Chiar dacă unele aspecte au fost limpezite, problema rămâne a fi soluţionată „cândva", probabil în urma multor altor eforturi. Oricum, un posibil algoritm l-a oferit celălalt referent, conturând câteva date importante ale experienţei sale de unic (în România) secretar literar-dramaturg, specializat după tipicul german.

Au mai fost şi alte momente care au produs o stare de emulaţie, provocând fluxul ideilor. Ele s-au situat mai ales în perimetrul Teoriei teatrale (spre pildă, discursul Alinei Cadariu-Nelega despre „Corporalitatea cuvântului teatral" sau cel al lui Marian Popescu referitor la „Teatrul ca prizonier de lux"), dar şi în spaţiul Jurnalismului „de profil" (cum ar fi intervenţia documentată, necesară şi ironică a Mirunei Runcan pe tema „Etica şi critica teatrală" sau propunerea lui Victor Scoradeţ de a afla cauzele „crizei de modele" cu care criticul găseşte că ne confruntăm).

Dar, pentru că se cade să punem şi un accent... critic, aş aminiti o dureroasă omisiune pe care a făcut-o Saviana Stănescu în lista, de altfel amplă, a cotidianelor care au rubrică de teatru. A fost ignorat, desigur neintenţionat, ziarul „Azi"; or, pe lângă informaţiile furnizate în coloanele zilnice, acesta oferă cititorilor săi trei suplimente culturale, între care „Rampa", singurul săptămânal de informaţie şi opinie teatrală din peisajul actual.

În finalul dezbaterilor s-au profilat patru viitoare subiecte de abordat: problemele învăţământului teatral (cu aplicaţie exclusiv la Teatrologie), relaţia Teatru–Imagine, starea textului de teatru şi raporturile sale cu scena şi muzica văzută ca parte integrantă a spectacolului, nu ca simplă ilustraţie (aici vor fi invitaţi compozitori de muzică „teatrală" deja cunoscuţi: Iosif Herţea, Dorina Crişan-Rusu etc.). S-a propus chiar organizarea acestor întâlniri la un interval de timp regulat, ceea ce e de natură să dea speranţe tuturor. Încheierea în notă optimistă n-a aparţinut doar „colocviilor", care şi-au atins scopul de a oferi o radiografie „la zi" şi de a pune în lumină zone nevralgice, ci s-a transferat şi asupra materialului de faţă. Aşteptăm cu interes ce va fi să fie.

MĂDĂLINA TULINESCU

...OARTEA UNUI ARTIST

BEATE FREDANOV: o profesoară-actriţă

Beate Fredanov a fost o **doamnă** care ţinea mult la titlul de **tovarăşă**. Persecuţiile antisemite din tinereţea ei de la Cernăuţi, privelişte nazismului din timpul studiilor la Viena au dirijat-o spre comunism, din care ea a făcut o ideologie şi o estetică personală, fără prea multe puncte de contact cu structurile oficiale, pe care le-a slujit totuşi cu un devotament onest. În anii '80, în Teatrul „Bulandra", perioda când Beate Fredanov „fusese la putere" era evocată cu zâmbete şi anecdote care nu aveau nimic sinistru şi obsedant în ele. Împreună cu doamna Bulandra şi Jules Cazaban asigurase inserţia teatrului în structurile de propagandă, păstrându-i nealterată forţa artistică. Ştiinţa compromisului, care i-a caracterizat activitatea publică, nu a dat subproduse înjositoare.

Nu a fost din categoria acelor actriţe care să **poată** totul, dar ceea ce putea, **făcea** extraordinar, şi rolurile ei secundare aveau un desen atât de precis, încât deveneau memorabile.

Dar mai presus de orice s-a exprimat ca profesoară de actorie. Avea intuiţie teatrală şi o severitate izvorîtă din corectitudine care îi asigurau un statut superior în orice colectiv s-ar fi aflat şi indiferent de poziţia concretă în ierarhie. Doamna Beate era întrebată şi ascultată în mai toate problemele vieţii teatrului, chiar de către acei care nu o iubeau. Singură într-o casă mare şi îngheţată, cu vederea într-un continuu şi inexorabil declin, doamna Beate a decis să-şi părăsească tovarăşii de scenă şi, pe la sfârşitul anilor '80, a rămas în Germania. La Teatrul „Bulandra", şedinţa de excludere din partid a căpătat tonuri atât de laudative, încât „tovarăşa" de la sector le-a atras atenţia foştilor studenţi ai „fugitei" că şedinţa este de excludere, nu de primire în partid.

Dar doamna Beate Fredanov nu

putea, nu poate fi exclusă din partidul oamenilor demni, generoşi cu ştiinţa şi talentul lor, partid neîmpărţit în sectoare separate pentru vii şi morţi.

MAGDALENA BOIANGIU

VOCI DE PESTE PRUT

Cu îngăduinţa dumneavoastră, îmi continuu însemnările despre nişte texte care poate vor fi publicate, poate nu, poate vor fi puse în scenă, poate nu vor avea această şansă. Dacă tot au fost scoase din sertar şi lăsate să-şi aibă soarta lor, parcă e păcat să nu fie luate în seamă...

Umor şi nostalgie

Îmbietoare ca idee, dramatizarea **Această copilărie îndepărtată**, făptuită de Serafim Saka prin combinarea unor scene din scrierile lui Ion Creangă, nu-i lipsită nici de nerv, nici de culoare. Voluptatea spunerii aproape că încarcă, mai cu rostiri preluate din marele humuleştean, mai cu ziceri depănate din fondul paremiologic, un text altminteri destul de fragmentat. Nu e, de fapt, o simplă dramatizare, ci, într-o **viziune** plină de nostalgie şi colorată de umor, un montaj dominat de dureroase obsesii basarabene, cu o tendinţă, poate cam îngroşată, de actualizare. E vorba, mai întâi, de prezenţa stânjenitoare a „rusului", această piază-rea a moldoveanului dintotdeauna. Apoi, de dificultăţile pe care le întâmpină oamenii locului – şi îndeosebi cei cufundaţi în lene şi ingoranţă – în a deprinde ca lumea „limba noastră cea română". Ce-i drept, câte o formulare („se stăruiesc"), câte o inflexiune specifică îi scapă chiar şi autorului dramatizării.

Un livresc accentuat

Cu toate că unele aluzii ar vrea să o aducă la zi, piesa lui Igor Isac, **Trăiască măria sa, Omul!**, datează binişor, fiind consonantă, ca manieră, cu dramaturgia ce se producea dincoace de Prut prin anii '60. Patetisme gârlă, vanitatea filosofării cu orice preţ, exprimarea neapărat aforistică lasă o impresie de emfază şi de preţiozitate pe care citatele din Schopenhauer sau din Cioran nu fac decât să o întărească. Cuvintele mari („prosperarea adevărului"), elanurile colosale (dorul de absolut, râvna spre sublim), gesticulaţia afectată, efuziunile pompoase ce potopesc rostirea celor doi tineri aflaţi, la răspântia dintre ideal şi real, într-un impas, ajung să dăuneze până şi dimensiunii morale a piesei. Întâi de toate, prin exces.

Pasaje însufleţite de simţăminte luminoase (dragostea, prietenia, speranţa răscumpărării de sine prin poezie şi credinţă) sunt invadate de un livresc accentuat („forţele întunericului", „în posesia timpului", „peregrinări pe tărâmul necunoscutului"), care prezintă şi inconvenientul de a împinge în desuet discursul dramatic. În plus, o asemenea paradă nu se potriveşte defel cu expresii surprinzător de fruste şi, în tot cazul, nelalocul lor („– De ce eşti atât de grăbită? – De brânză!"; „– N-o face pe mortul în păpuşoi!"). Semnalez şi nişte mici derapări de sens şi de vorbire: „intolerabil" în loc de „intolerant", „a cui să fie versurile", „detestez", „în exclusivitate era compus numai din..." În rest, dacă moldovenismele („totuna", „să te stărui", „am început să prietenim") mai merg, unele având chiar o anume savoare, niscaiva riscate împreunări de silabe („că câteodată", „că convingerile", „că cu părinţii") ar putea indispune o ureche mai gingaşă.

Meritul piesei, cu titlul ei de un sarcasm amar, stă în preţuirea valorilor neîntinate ale spiritului (credinţa, nevoia de ideal, aspiraţia spre fericire), ce trebuie ocrotite de agresiunea atâtor păcătoşenii: obtuzitate, ipocrizie, prejudecăţi. Vorba e că – precum am arătat mai sus –, în toiul confesiunilor în cascadă, limbajul joacă ici-colo câte o festă. Ce poţi gândi despre un personaj care mărturiseşte că „sentimentul de morală" îl „devorează ca un cariu"? Doar să-l compătimeşti, săracul... Sau, cum îi şade unei **drame** să admită scene ca de pildă aceea dinspre final, în care eroii se fugăresc în jurul mesei de zici că au căpiat, el fiind cât pe ce să o gâtuie pe ea, iar ea, pradă isteriei, scoţând „ţipete bizare" şi izbucnind într-un „plâns infernal", ca în melodramele de odinioară? În loc să impresioneze, un astfel de moment mai curând consternează, intensitatea incongruenţei neîngăduindu-ţi nici măcar să surâzi.

Între exces şi molcomeală

Contrariantă cum e, mixtura dintre Ion Druţă (**Horia**) şi Emil Cioran (**Schimbarea la faţă a României**) ar fi putut, la urma urmei, să aibă un anume efect dramatic, iscat din imprevizibilul jocului de registre. Dacă nu se întâmplă aşa, este poate fiindcă incompatibilitatea se dovedeşte ireductibilă sau pentru că autorului dramatizării **Clopotniţa**, acelaşi Igor Isac, nu i-a izbutit îndrăzneţul pariu.

Un continuu balans stilistic dăunează acestui text amfibiu, pe două voci, care nu intră însă în rezonanţă. Una potolită, blajină, cu smerenii şi aburei (lirice) prin care transpare accentul sămănătorist („străbuna noastră glie", „roada străvechiului nostru pământ") şi o alta febrilă, cu avânturi ce se precipită în discursiv. Metaforismul şi reflexele tradiţionaliste, împletite cu argumentele impregnate de ecologism moral, nu se asortează cu transa poetico-filosofică a unor tirade incendiate, convulsionate de un delir lucid. Dangătul „clopotniţei" nu provoacă „salTul transfigurator".

Altfel, găsim în **Clopotniţa** destule scene în care, mai cu ironii ascuţite, mai cu mâhnire, sunt surprinse aspecte ce ţin de destinul unei mult pătimite etnii – umilinţa îndelungată şi orbecăirea prin „negură", stagnarea (un personaj se numeşte Baltă) şi pustiirea sufletească pe care s-au străduit s-o săvârşească toţi cei care, venetici sau pământeni, n-au avut niciodată nimic sfânt. Până şi admiraţia pentru un bard de felul lui Adrian Păunescu exprimă întrucâtva o „stare de suflet" caracteristică, locală. Dar, cum să zic, fie şi într-un amalgam forfotind de ambiţii cum este încercarea lui Igor Isac, între Cioran şi acest Păunescu nici o conexiune nu e posibilă, nici dacă bardul de la Bârca şi-ar fi cultivat mai convingător „schimbarea la faţă".

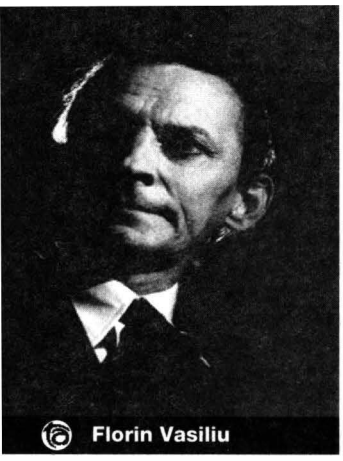
Între exces şi molcomeală, piesa **Clopotniţa** ratează o fuziune care nu ştiu, zău, cui i-ar fi stat la îndemână.

S-o îndura norocul?...

Cu un titlu cam forţat şi neîndemânos, piesa lui Mihai Prepeliţă, **Îndurarea norocului**, are şi portanţă alegorică şi fior dramatic. I se poate recunoaşte nu doar decenţa de a evita să speculeze abundent pitorescul, dar şi capacitatea de a manevra simboluri.

Din sporovăiala muieretului care, într-un soi de ritual, albeşte rufe la Izvorul care ba stă să sece, ba e gata – precum în **Matca** lui Marin Sorescu – să-şi năboiască puhoiul peste satul din vale, afli multe despre traiul de zi cu zi şi de an cu an al unei întregi comunităţi. Mai tânguindu-se, mai jelind sau, alteori, veselindu-se amărui, basarabencele acestea care păstrează obiceiurile din străbuni, asigurând şi în acest fel o continuitate grav ameninţată, ştiu bine care li-i datul. Dar, suportând duiumul de necazuri, fiind când şi când copleşite de deznădejde, ele nici că se lasă înfrânte. Dacă li se mai întâmplă să fie slabe în imediat, rămân, în orice caz, puternice în durată. Poate şi în temeiul credinţei că, după atâtea pătimiri şi jertfe, după rele parcă fără de sfârşit „norocul" tot se-ndură. Concentrat şi grav, dramaturgul nu-şi reprimă unele solemnităţi de ton. Sunt emanaţiile unui patos bine temperat.

FLORIN FAIFER


Florin Vasiliu

portret

Cu privirea spre stele

Pe actor îl cunoşti mai bine în turneu, în deplasări. Obligat să duci o viaţă comună şi dincolo de scenă, partenerul de cameră îţi devine confident: îşi dă drumul la băierile sufletului, destăinuindu-şi micile şi marile bucurii şi necazuri.

Aşa l-am cunoscut mai bine pe Florin Vasiliu – într-un turneu pe litoral. Serile, după spectacol, în cameră, în faţa unei sticle de Murfatlar (... „ăsta cu corăbioare pe etichetă să ştii că e foarte bun"), mi-a povestit toată viaţa lui artistică, dându-mi şi încuviinţarea s-o aştern pe hârtie.

Într-o perioadă de mare strălucire a casei lui Alecsandri, debutează la Iaşi, în 1939, în opereta „Vagabonzii" de Ziehrer. Nu l-aş fi crezut, dacă nu mi-ar fi arătat o fotografie: tuns chilug, puştan semeţ, între marii actori ieşeni Miluţă Gheorghiu şi Margareta Baciu.

În 1946 îl găsim în Bucureşti, la teatrul de revistă „Atlantic", ca apoi să treacă la teatrul de revistă „Tănase". În raftul meu de amintiri păstrez momentul când l-am văzut pe Florin Vasiliu într-un rol de compoziţie: un ţăran moldovean bătrân, care se minuna că „arde lumânarea în beşică".

Între 1946 şi 1950 urmează cursurile Institutului de teatru, având, în cei patru ani de studiu, profesori străluciţi, ca Ion Manolescu, Beate Fredanov, Sică Alexandrescu, Moni Ghelerter.

Este repartizat la Teatrul Tineretului, a cărui sală se afla pe vremea aceea în localul Liceului „Sf. Sava". Aici joacă, printre altele, în **Sânziana şi Pepelea**, alături de Iancovescu şi Dacian, în rolul lui Lăcustă Vodă, creaţia sa făcându-i pe spectatori să ceară bilete la piesa „Lăcustă Vodă"... Peste treizeci de roluri de prima mărime joacă pe scena Teatrului Tineretului (mutată ulterior în actuala sală a Teatrului de Comedie), demonstrând, pe lângă talent original, multă eleganţă şi farmec. Unele roluri sunt creaţii care-i aduc unanime elogii din partea cronicarilor sau autorilor; de pildă, interpretarea personajului Barabas, din piesa **Ultimul tren** de György Kovács, autorul textului (şi interpret al aceluiaşi rol, la Târgu-Mureş) fiind plăcut surprins de câteva momente rezolvate excelent de interpretul bucureştean. Elogiul cel mai frumos i l-a adus însă decanul cronicarilor dramatici londonezi, Ossia Trilling, care avea să scrie: „Am văzut mai multe spectacole în Balcani, printre care şi **Mult zgomot pentru nimic** de Shakespeare la Bucureşti. Acelaşi spectacol l-am văzut şi la Londra, cu Sir John Gielgud în rolul lui Benedick, şi la Bucureşti, cu Florin Vasiliu. În timp ce Gielgud mergea mai mult pe latura serioasă a personajului, Florin Vasiliu a mers pe cea de comedie. După părerea mea, idealul ar fi o medie între cei doi".

Ca actor, din 1960, al Teatrului de pe Sărindar, joacă mult: **David Copperfield, De Pretore Vincenzo, Tango, Scrisori de dragoste, Amoor, Cum se jefuieşte o bancă**. Surprinzătoarea creaţie din **Emigrantul din Brisbane** rămâne un model de migăloasă muncă asupra unui rol episodic. Îmi amintesc că apărea aici conducând o trăsură trasă de un cal adevărat. Era birjarul: neglijent îmbrăcat, dar purtând melon, puţin cabotin, dar şi tragic. Cele câteva replici erau rostite în şoaptă, cu gesturi largi; insufla textului poezie. Un joc care îl va face pe un cronicar dramatic să observe că: „Aici Florin Vasiliu demonstrează arta de a face dintr-un rol episodic, un rol de neuitat şi de a da expresie şi convingere interioară monologului".

Vrând parcă să păstreze parfumul modestiei, actorul se dedică rolurilor episodice, de compoziţie. Detaliile semnificative în construirea personajelor, discreţia pusă în dozarea efectelor – model de tehnică actoricească – sunt preluate de tinerii săi colegi, care, cu respect, îl numesc „dom' profesor".

Dar Florin Vasiliu a trecut din când în când şi de partea cealaltă a rampei, devenind autor dramatic. În colaborare cu colegul său Vasile Niţulescu scrie piesa **Ultima generaţie**, inspirată din viaţa absolvenţilor de liceu ai anului 1944. Premiera are loc la Craiova şi Amza Pellea, Ion Marinescu şi Silvia Popovici, pe atunci tineri actori craioveni, dau strălucire piesei. A mai scris de asemenea **Casa din strada Coşbuc 10**, piesă ce s-a jucat la opt teatre din ţară. În sfârşit, **Vrei să fii nevasta mea?**, o savuroasă comedie, este ultima sa creaţie literară, prezentată pe scene din Bucureşti şi din provincie.

Noaptea prinde cerul în năvoade. E târziu şi pescăruşii ne dau ultimul salut. Corăbiile de pe eticheta sticlei parcă au plecat şi ele în larg. Florin se ridică emoţionat şi, prin fereastra larg deschisă, se uită melancolic spre stele.

– Ei, dragul meu, nu ştiu cine spunea că viaţa actorului sunt rolurile sale şi că restul n-are importanţă. Cred că avea dreptate!

CONSTANTIN DINESCU

Et in Bologna ego

La scurtă vreme după premiera cu **Hamlet** de William Shakespeare în regia lui Tompa Gábor, Naţionalul craiovean pleca în turneu la Bologna cu **Phaedra**, după Euripide şi Seneca, în regia lui Silviu Purcărete şi scenografia Ştefaniei Cenean, de departe spectacolul românesc cu cea mai îndelungată şi prodigioasă carieră internaţională, apropiindu-se acum de suta de reprezentaţii în străinătate. Căci, tot în acest an, **Phaedra** urmează să participe, în Coreea de Sud, la Festivalul Teatrului Naţiunilor şi să se abată puţin şi pe la Tokio, înainte de a porni din nou spre diferite capitale europene. Ceea ce pare – şi este, într-adevăr! – uimitor, devine mai lesne de înţeles abia însoţind trupa într-unul dintre turneele ei internaţionale. „Cota" lui Purcărete, în continuă creştere şi din ce în ce mai bine consolidată în planetara lume teatrală a sfârşitului de secol XX, reprezintă o garanţie pentru orice impresar (care nu-şi poate permite să lucreze în pierdere!) şi pentru orice director de teatru sau de festival teatral, interesat să ofere publicului montări reprezentative, prestigioase, în relevante imagini scenice, capabile a depăşi barierele lingvistice.

Pe de altă parte, nici asiduitatea şi neastâmpărul directorului Emil Boroghină nu înseamnă puţin lucru, în spatele fiecărei deplasări în străinătate existând un uriaş volum de muncă, nevăzută dar nu mai puţin importantă, **managerul** aruncându-şi în joc toate argumentele şi relaţiile, care şi ele trebuie cultivate şi întreţinute cu grijă, mai ales într-o lume ce nu duce lipsă de invidie profesională. În fine, sarcina cea mai grea revine trupei, care, chiar şi în absenţa regizorului, trebuie să joace spectacolul aşa cum l-a fixat el, fără să-şi permită derogări de ritm, intensitate şi tensiune dramatică, felul cum e primită fiecare reprezentaţie, atât de către public cât şi de către critică, atârnând greu în balanţa ofertelor viitoare. Iar strădaniile trupei – mergând până la corecţiile pe care şi le fac interpreţii unii altora, fără ranchiună! – sunt şi ele impresionante şi explică durabilitatea acestui succes ce nu poate fi decât al

ROMÂNESC PE SCENA LUMII

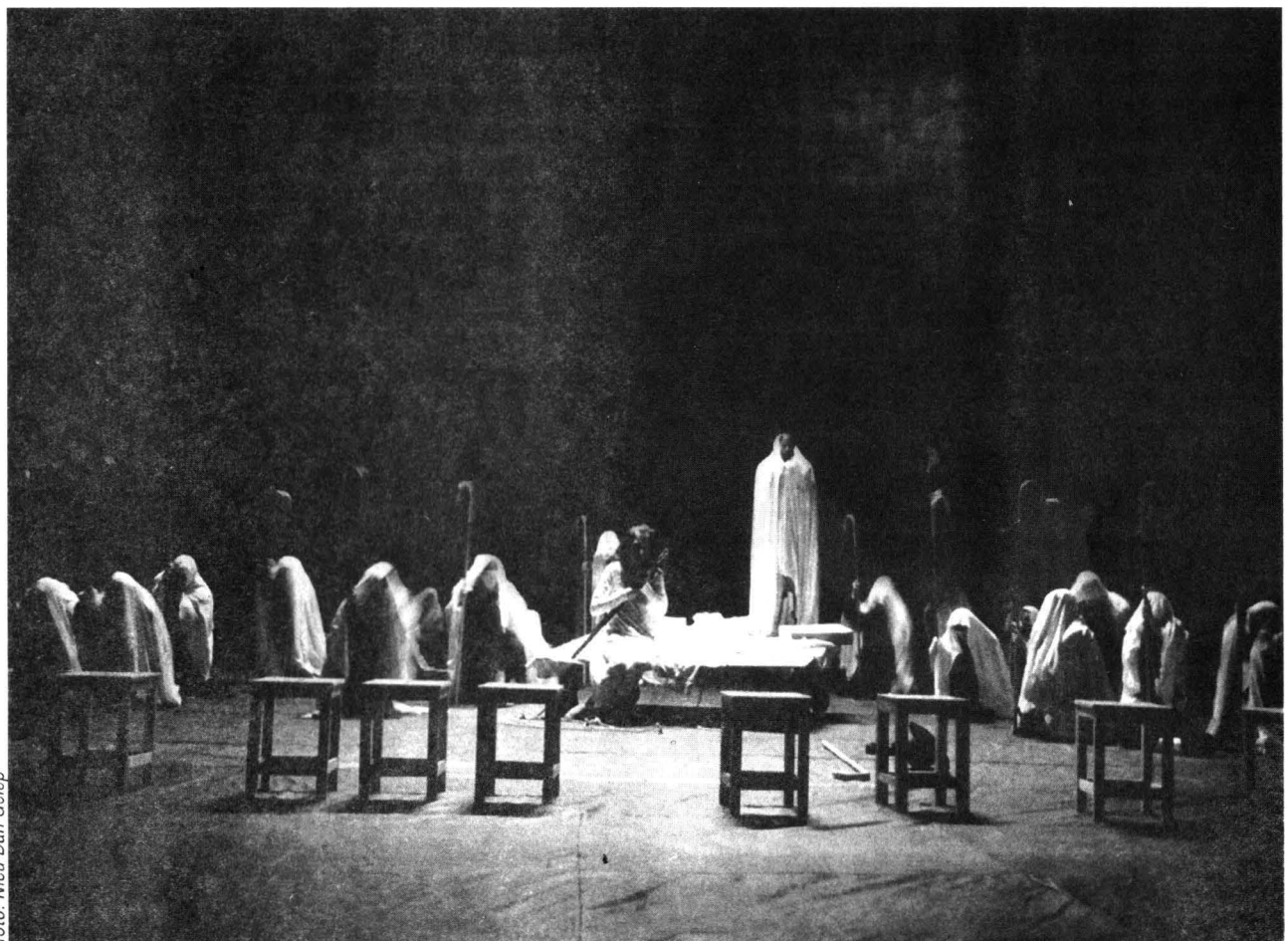


foto: Nicu Dan Gelep

Scenă din Phaedra **după Euripide/Seneca la TN Craiova (regia: Silviu Purcărete)**

tuturor, ca să poată fi și al fiecăruia în parte. Sigur că meritele (ca și satisfacțiile) interpreților principali – Leni Pințea Homeag (Phaedra), Ilie Gheorghe (Tezeu) și Angel Rababoc (Hypolit) – nu sunt totuși și nu pot fi egale cu acelea ale actorilor din cor, dar sentimentul responsabilității față de coerența, fluența și acuratețea întregului e același, oferindu-ne încă una dintre explicațiile acestui tur de forță în jurul lumii. Contează apoi și faptul că în conferințele de presă, ca și în întâlnirile cu spectatorii virtuali (în cazul dat, cu studenții facultăților de artă ai Universității din Bologna), viziunea regizorală, ca și modalitatea de lucru a lui Purcărete sunt explicate chiar de către actori, dovedind o înțelegere superioară a valențelor spirituale ale implicării lor în spectacol. (Excelente și în aceste discuții, intervențiile lui Ilie Gheorghe la Bologna aveau darul să ofere un adevărat **vade mecum** în **arta poetică** a regizorului Silviu Purcărete, pe care marele actor nu se sfiește să-l considere genial și să-l așeze înaintea tuturor celorlalți regizori europeni, în clipa de față.)

Cei care nu țin însă cont de nici o explicație sunt criticii. Iar comentariile criticii italiene au fost dintre cele mai elogioase, sesizând originalitatea viziunii regizorale și impresionantele linii de forță ale acestui edificiu teatral.

Astfel, sub titlul „Phaedra lui Purcărete între mit și magie – Spectrul lunii", vorbind fără ezitare de „geniul metaforic al lui Silviu Pucărete", Sergio Colomba remarcă: „Sub o lumină fixă și verzuie, cu reflexe parcă rău prevestitoare, care scaldă existențele umane fără a separa complet tenebrele de lumini, între regizor și textul clasic se închide un fel de cerc magic. Pe care de altfel scena îl conține și îl restituie perfect în spațiul său închis: de la corul de punere în temă, cu interpreți îmbrăcați în alb, la rituri druidice, toate fac ca luna să se transforme treptat, de la o geană de lumină la lună plină („Il Resto del Carlino" – Bologna, 17 ianuarie 1997). Analiza lui Sergio Colombo e în continuare pătrunzătoare: „Această **Phaedră**, într-o versiune onirică și șocantă, tulburătoare, apropie mitul de noi, obligându-ne să-l acceptăm ca pe ceva necesar, fie și inexplicabil (...). E o lume a antitezelor totale, condamnată la autodistrugere, povestită magistral în 70 de minute, care captivează mai ales partea irațională din noi. Acea parte pe care tragedia încearcă în zadar s-o supună".

În „L'Unità" din 19 ianuarie 1997, Maria Grazia Gregori consemnează: „A pune împreună autori ca Euripide și Seneca, cu două texte ca **Hipolit** și **Fedra**, la o distanță de 400 de ani unul de celălalt, nu l-a înspăimântat pe regizorul Silviu Purcărete, în anii din urmă foarte prezent pe scenele internaționale (...) Neîncrezător că tragedia, cu întregul său bagaj de ritualitate mitică, poate încă să vorbească, cu tunete și tirade, unui azi al nostru, Purcărete conduce excelenții săi actori de la Teatrul din Craiova semnând și adaptarea dramaturgică a acestui spectacol, care aduce în scenă o **Phaedra** în același timp barbară și contemporană, legendară și reală. Paisprezece scene, cu un prolog și un epilog, subliniate de intervenții muzicale și de

o interpretare ce nu are nimic retoric, în care cuvintele se pot transforma în cânt pentru a povesti eterna dispută între bărbat şi femeie, între fatalitatea ce guvernează lumea şi revolta oamenilor, între costume antice şi citate ironice ale unei modernităţi în fond asemănătoare. Un frumos spectacol, foarte aplaudat, care entuziasmează, construit pe cuvânt şi pe expresia corporală, subsumate acelei vizualităţi simbolice specifice regizorului român".

„La Repubblica", „Il Giorno", „Avvenire", aveau să comenteze pe larg, şi după plecarea noastră, această „explorare a sufletului", făcută „cu inteligenţă şi perfecţiune estetică", oferită de români timp de cinci zile la celebrul teatru Arena del Sole din Bologna. Discuţiile avute cu directorii teatrului, Paolo Cacchioli şi Bruno Damini, ca şi cu impresarul Aldo Grampone, reprezentând cu cordială amabilitate firma Multimedia din Roma, ne-au dat sentimentul satisfacţiei reciproce, făcându-ne totodată încrezători în posibilitatea intensificării contactelor, turneelor şi schimburilor teatrale româno-italiene în viitorul apropiat.

Plecând din Bologna, am simţit că, de fapt, nu mă voi putea despărţi niciodată de acest oraş. Nu e mai spectaculos decât altele, din Italia şi din întreaga lume, dar e mai bogat în tihnă, în tăcere şi taină. A spune mai mult ar însemna să încalc discreta invitaţie la confidenţialitate pe care ţi-o fac, insistent, nenumăratele sale arcade, călăuzindu-ţi paşii spre tine însuţi.

VICTOR PARHON

RADU VAIDA – un artist fericit?

Radu Vaida a fost şi este actor. Toţi cei care îl cunoaştem ştim că e absolvent al IATC, şi încă dintr-o promoţie excelentă, marca profesor Octavian Cotescu, anul 1975. A fost actor la Teatrul de Stat din Oradea, unde a jucat câteva stagiuni bune – şi la propriu, şi la figurat. Să ne amintim doar de **Emigranţii, Aceşti îngeri trişti**, regizate de Alexandru Colpacci, şi de **Rechizitoriul** sau **Fontana Trevi** semnate de Sergiu Savin.

A fost angajat apoi la Teatrul „Ţăndărică" din Bucureşti. Câţiva ani. Pe urmă... Suedia. Se zice că, sunând el la teatru, directoarea l-a admonestat, cerându-i să vină repede la repetiţii, fiindcă toţi sunt supăraţi pe el că a întârziat două zile. „De unde vorbeşti"? I-ar fi întrebat directoarea. „De pe stradă", a răspuns el. „Atunci hai repede, că vorbim la mine în birou." „Staţi aşa, că eu vorbesc de pe stradă din Suedia", a răspuns, mucalit, Radu. „Nu mă mai întorc." Şi chiar nu s-a mai întors.

A rămas acolo, devenind cetăţean suedez. A început cu mici spectacole în limba universală a gesturilor, a mimicii. Spectacole pentru copii. Apoi, încet-încet, şi în limba suedeză. Dar, cum a văzut că nu poate trăi din teatru (cine poate, Doamne?!), s-a apucat de altă meserie. Încă din ţară ştia să facă, din te miri ce şi mai nimic, ba mărţişoare, ba diverse obiecte, mici lucrări artistice pe care oricine le ţinea cu drag în casă. Mai păstrez şi azi un mărţişor confecţionat ingenios, dintr-o fiolă de neofalină în care înghesuise un bileţel cu „Te iubesc" şi un şnur lipit de nu ştiu ce frunzuliţă verde. Tinerii se băteau să le cumpere, mai ales pentru că mărţişoarele făceau declaraţii de amor în locul lor. Şi nu erau nici scumpe... Iată-l aşadar pe Radu, el însuşi cântăreţ la vioară şi la fluier, încercând marea muzicală cu degetul. A început să meşterească ocarine. Dar nu dintre cele întâlnite pe toate drumurile. Nu. Ocarinele făcute de el, cu migală şi pricepere, din lut adus din Germania, colorat cu o fantezie inimaginabilă, având cele mai năstruşnice forme (păsări, animale, personaje fabuloase) se pot găsi astăzi în câteva orchestre suedeze şi în mâinile unor cunoscuţi şi preţuiţi interpreţi. Pentru că el, Radu, nu-şi vinde pentru nici o sumă instrumentele (şi, credeţi-mă, o ocarină nu este deloc ieftină!) unor nepricepuţi într-ale muzicii. Scurt. Când o bătrână bogată a vrut să cumpere una, aşa, pentru simpla ei desfătare, Radu a refuzat-o politicos, spunându-i că deocamdată **toate** sunt comandă specială.

Radu Vaida şi fetiţa sa, Mira

Am ascultat un concert înregistrat pe casetă. Muzica produsă de aceste instrumente sună aparte, tânguitor, rafinat şi primitiv în acelaşi timp. Sunetul are ceva din limpezimea apei izvorului sau poate din curăţenia lutului spălat sute de ani de apele izvoarelor.

Am văzut şi un reportaj pe videocasetă. Fermecat de ocarinele de pe rafturi, reporterul tot încerca să cânte şi nu reuşea. Şi-l tot întreba pe Radu – care purta un fel de şorţ de piele şi un fel de tiutiubeică foarte originală – cum lucrează. Alături, în micuţa şi cocheta prăvălie în faţa căreia se opresc trecători curioşi, se află masa unde modelează şi cuptorul în care arde ocarinele. Totul, într-o ordine şi curăţenie exemplare – recunoşti în el pe ardeleanul perfecţionist...

Nu prea merge la spectacole. Sau merge rar. Şi tot rar se întâlneşte şi cu românii suedezi – actori, oameni de teatru. Aici trăiesc Liliana Tomescu, Lucian Muscurel, Mihaela Buta. De Radu Penciulescu îi este mereu dor, dar dumnealui e foarte ocupat, se văd doar din când în când.

Viaţa lui Radu – devenit în Suedia, nu ştiu de ce, Alexandru – se trece între atelierul-prăvălie şi casa lui frumoasă, cu terasă şi grădină. Aici, el, soţia lui, Anca, şi micuţa Mira, fetiţa lor, trăiesc într-o desăvârşită armonie. Calmul, inteligenţa, umorul lui Radu le face, sunt sigură, viaţa fericită. Chiar aşa! Întrebat dacă este fericit, Radu Vaida a răspuns: da. E mulţumit cu ce are şi, mai ales, cu ce face. Lucru rar, monşer, în ziua de azi!

ELISABETA POP

ŢINO GEIRUN: „Eu sunt acasă oriunde“

Într-o seară de martie, pe Alserstrasse 43, am coborît treptele ce duceau în foaierul Teatrului „Pygmalion“. Senzaţia pe care am încercat-o este greu descriptibilă: o atmosferă familială, de confort spiritual şi de prietenie. Se juca piesa lui Jean Paul Sartre ***Cu uşile închise****, în regia lui Ţino Geirun.*

Ţino Geirun s-a născut la Brăila, în 1950. A absolvit I.A.T.C., secţia regie, în 1974, avându-i ca profesori pe David Esrig şi Radu Penciulescu. În urma unor încercări dramatice care i-au marcat traiectoria profesională, în 1985 s-a stabilit la Viena. Aici a întemeiat, în 1989, Şcoala de Teatru „Pygmalion“, pe care o patronează. Ulterior, a înfiinţat şi Teatrul „Pygmalion“. Ţino Geirun este un amestec de modestie, forţă şi firesc. Îşi asumă cu naturaleţe destinul şi, aşa cum recunoaşte, este „un posedat“. De teatru, de munca sa, de fiecare clipă ce trece...

❑ **Ce s-a întâmplat după terminarea I.A.T.C.-ului şi în ce condiţii aţi părăsit România?**

■ După absolvirea Institutului, în 1974, am fost repartizat la Brăila, unde am avut nişte ani grei; am trăit multe necazuri acolo... Din cauza unor oameni care erau aserviţi... (**Urmează o pauză şi o inspiraţie profundă.**)

❑ **...regimului?**

■ Nici măcar... Cel puţin cu mintea de acum, dacă aş şti că cineva era aservit regimului, n-aş avea nimic împotriva lui. Cred că erau aserviţi posturilor pe care le deţineau sau unor persoane... În sfârşit, de la Teatrul „Maria Filotti“ din Brăila am plecat la Bacău. De fapt, nu am plecat, ci am fost, practic, dat afară: după trei spectacole interzise, am realizat că aşa nu se mai putea.

❑ **De ce şi de către cine interzise?**

■ Comisia de vizionare a constatat „inadvertenţe“ şi a interzis spectacolele. Punctul meu de vedere – apropo de regimul trecut din România – era că dacă cineva este vinovat că lucrurile nu merg bine, sunt vinovaţi cei care acceptă să suporte ceea ce nu merge bine. Deci, acuza mea era una generală. N-am incriminat niciodată o ideologie. Acest tip de acuză pe care o aduceam făcea ca întregul spectacol să fie de nearătat. Nu era vorba de o scenă care se putea scoate, nu era vorba de o relaţie cu mai multe sensuri...

❑ **Acele comisii de vizionare erau formate din oameni dotaţi intelectual, care aveau subtilităţi de gândire?**

■ Nu, erau formate din oameni foarte sensibili la orice semnal antipartinic, antiideologic; oameni crescuţi şi plătiţi pentru asta. Era normal ca ei să depisteze de îndată... Gândeşte-te la câinii aceia care depistează drogurile la graniţă... N-am avut probleme cu comisiile de vizionare, din punct de vedere artistic. Din acest punct de vedere pot spune că erau foarte corecţi. Singurul lucru care a determinat disensiunile între mine şi ei au fost inadvertenţele, să spunem, politice.

❑ **Gândul de a pleca din ţară a avut ca motivaţie dorinţa de a practica meseria în altă parte?**

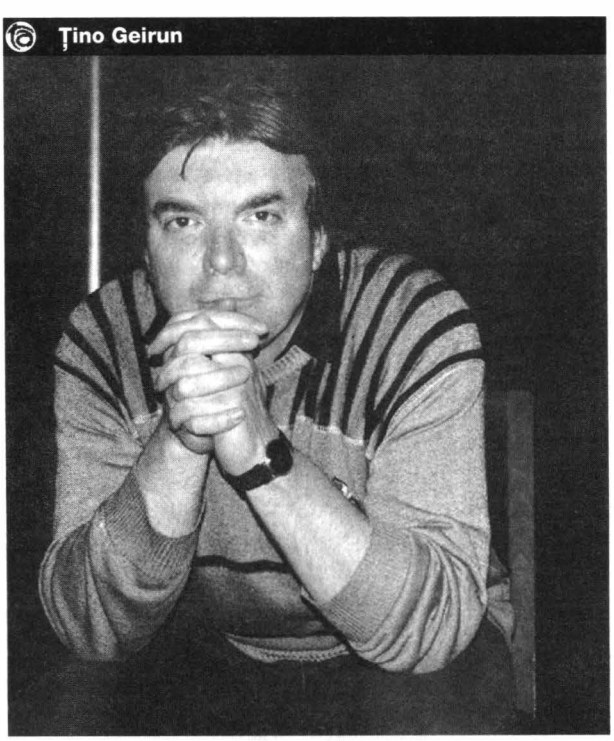
■ Din cauza dorinţei de a-mi practica meseria n-am vrut iniţial să rămân în străinătate, pentru că mi-a fost teamă că n-am s-o pot face!

❑ **A existat un conflict de proporţii atunci când totuşi aţi hotărît să plecaţi din ţară?**

■ A fost o poveste foarte neplăcută. La Bacău organizasem, cu aprobarea Comitetului Judeţean de Cultură, nişte întâlniri între intelectualii oraşului, unde prezentam, pe video, filme importante, care au intrat în istoria cinematografului. La un moment dat, am fost opriţi şi întâlnirea a fost suspendată. Am înţeles că i se dăduse un caracter politic, ceea ce era total greşit. Nu vreau să pozez în erou, acum, după Revoluţie. Iniţiativa mea nu avea decât un caracter cultural, estetic... Din cauza asta, am avut necazuri. Timp de un an nu mi s-a dat să lucrez în teatru, deşi primeam salariu. Am avut apoi un proces pentru că aceşti bani nu erau justificaţi... În această situaţie, când în România nu mi se dădea de lucru, nu mai aveam ce pierde. Deşi mă aflam atunci într-un moment de ascensiune, tocmai câştigasem un premiu la un festival de teatru, primisem o invitaţie să montez un spectacol în Polonia...

❑ **Când aţi ajuns la Viena, eraţi convins că veţi face teatru?**

■ Nu. Am avut însă foarte mare noroc, pentru că am fost cumva scutit de umilinţele începutului pe care cam orice rătăcit prin lume le trăieşte. Încă în primele două luni am găsit de lucru în teatru, ca regizor. Asta se întâmpla în 1985... Din partea celor care m-au încadrat a fost un vot de încredere. Acum, privind în urmă, înţeleg mult mai multe, înţeleg că reprezentam pentru ei o mână de lucru extraordinar de ieftină, dar nu pot decât să le mulţumesc. Apoi, un grup de actori şi cu mine am înfiinţat o şcoală de teatru, iar în '95 am deschis Teatrul „Pygmalion“, pe care îl vezi.


Ţino Geirun

❑ **Aţi avut dificultăţi din punct de vedere administrativ, financiar?**

■ Administrativ – nu foarte; financiar, a fost extrem de greu.

❑ **Cum s-a născut primul spectacol al Teatrului „Pygmalion“?**

■ Cu primul spectacol a fost o poveste foarte tristă. Primul spectacol... nu s-a ţinut! Urma să avem două avanpremiere şi apoi premiera. La prima avanpremieră, unul dintre actorii care jucau în spectacol (era un spectacol important, **Posedaţii** de Camus, după Dostoievski) a murit chiar în ziua respectivă. A trebuit să amânăm deschiderea teatrului cu o lună

Scenă din Marat-Sade **de Peter Weiss la Teatrul „Pygmalion" din Viena (regia: Ţino Geirun)**

şi jumătate, timp în care am lucrat ca un nebun şi am scos trei spectacole.

❑ **Poate fi considerat Teatrul „Pygmalion" un centru spiritual pentru românii care trăiesc la Viena?**

■ Asta doar comunitatea română din Viena o poate spune. M-am străduit să aduc aici trupe româneşti şi să fac cunoscut teatrul românesc în Austria şi în lumea germană. Eu, ca român, am avut un moment foarte bun atunci când Andrei Şerban a prezentat, în cadrul Festivalului de Teatru de la Salzburg, **Trilogia**, un spectacol care, se ştie, a făcut carieră, a intrat în lexicoane şi aşa mai departe... Dar viziunea asupra teatrului, în spaţiul german, este cu totul alta decât în alte părţi ale Europei. Aici teatrul arată cu totul altfel. E foarte mult de vorbit despre asta... Aici am descoperit, de exemplu, că actorul român, pe care l-am iubit şi îl iubesc atât, este un actor cu temperament „redus" în comparaţie cu actorul german.

❑ **Cât de mult v-a ajutat şcoala de teatru românească, având în vedere că funcţionaţi în spaţiul culturii germane?**

■ Sunt mai mult decât fericit că m-am născut în România, pentru că am avut posibilitatea să învăţ lucruri pe care în puţine alte ţări aş fi putut, cred, să le învăţ. Am făcut IATC-ul şi am avut şansa imensă de a cunoaşte un om de o capacitate excepţională: David Esrig. Şi Esrig, şi George Banu mi-au fost profesori, aşa încât am avut norocul să fiu îndrumat de oameni de o competenţă ireproşabilă. Chestiunea aceasta nu are însă neapărat legătură cu românismul; este vorba de calitatea personală a unor oameni.

❑ **Faptul că sunteţi patronul unui teatru la Viena şi că v-aţi adaptat unei alte lumi, unei alte culturi, v-a determinat să „ucideţi" într-un fel românul care aţi fost, să deveniţi altă persoană?**

■ Nu sunt altă persoană. Mi-am păstrat toate datele. Nu cred în delimitările geografice. Eu sunt acasă oriunde.

❑ **V-aţi întoarce să montaţi un spectacol în România?**

■ M-am şi întors! La Târgu-Mureş am făcut un spectacol care a avut o presă extraordinară în Austria: **Marat–Sade** de Peter Weiss. La premieră am invitat un grup de 16 ziarişti străini, care au venit la Târgu-Mureş să vadă spectacolul.

❑ **Aţi pus multă dragoste în tot ce aţi realizat la Teatrul „Pygmalion"...**

■ E mai mult dârzenie decât dragoste. E patimă şi... muncesc ca un apucat.

❑ **Satisfacţiile sunt pe măsura eforturilor?**

■ Când faci un efort pentru un vis... Eforturile nu contează.

CLARA MĂRGINEANU

Viena, martie 1997

DORINA PASCU: „Pentru mine România e compusă doar din teatru“

Dorina Pascu s-a născut lângă Timişoara, în 1969. La vârsta de 12 ani s-a stabilit împreună cu părinţii în Germania, unde apoi a studiat teatrologia la Universitatea din Bayreuth. A continuat studiile în Austria, urmând în paralel teatrologia la Universitatea din Viena şi actoria la Şcoala de Teatru „Pygmalion“ de aici. A audiat la A.T.F. din Bucureşti, cursurile profesoarei Sanda Manu. Actualmente este actriţă la Teatrul „Pygmalion“ din Viena.

Am întâlnit-o pe Dorina Pascu într-o celebră cafenea vieneză, Café Stein. La ora aceea nu ştiam despre ea decât că este o actriţă de origine română; scopul întâlnirii era pur şi simplu acela de a ne cunoaşte... Întârziasem căutând strada Währinger, iar când am ajuns, m-am speriat dând cu ochii de mulţimea destinsă şi veselă (artişti şi iubitori de artă) ce ocupa scaunele cafenelei. Mi-au atras însă atenţia o privire puternică şi un surâs cald, venind de la o doamnă blondă, care avea pe masă ziarul „România liberă“. Era Dorina Pascu, pe care de atunci aveam să o revăd în repetate ocazii – jucând, bucurându-se, râzând în hohote, ajutându-şi prietenii, gătind, frământându-se, iubind cu disperare teatrul...

❑ **Cum te-ai apropiat de lumea teatrului?**

■ Prima viziune de ritual am trăit-o în biserică. Cred că aveam 7–8 ani, cântam în corul unei biserici şi atunci am perceput ritualul religios ca pe un spectacol. M-a fascinat... Atât de tare încât, la un moment dat, urmărind cu atenţie ce se întâmplă, am uitat că trebuia să „intru“, mi-am uitat partitura!

❑ **Ai plecat din ţară la 12 ani. Care a fost primul pas făcut, în Germania, pe drumul teatrului?**

■ Acolo am jucat în trupa de teatru a şcolii superioare – echivalentul liceului din România. Apoi, am început să studiez teatrologia, la Bayreuth. În Germania această şcoală este alcătuită altfel decât în România, în sensul că ea nu ţine de Academia de Teatru, ci este o secţie a Universităţii. După mult timp, adică în 1993, am intrat la Şcoala de Actorie „Pygmalion“, aici, la Viena.

❑ **Câteva amănunte din perioada cât ai frecventat cursurile de actorie...**

■ Aici am avut marele noroc să o întâlnesc pe doamna Camelia Ţino, care m-a făcut să devin ceea ce sunt din punct de vedere actoricesc. A fost profesoara mea de actorie şi m-a ajutat cu multă răbdare, cu multă înţelepciune să devin actriţa pe care ai văzut-o pe scena Teatrului „Pygmalion“. Şcoala de teatru „Pygmalion“ durează trei ani şi jumătate; în ultima jumătate de an se face practică. Pe scenă am început să joc din 1995, de când s-a înfiinţat acest teatru.

❑ **Cât te-a ajutat în meseria de actor studiul teatrologiei?**

■ A fost foarte important. Mi-am dorit, încă de la începutul drumului meu artistic, să înţeleg tot ce se întâmplă în relaţia regizor–actor, să înţeleg cerinţele regizorului şi motivaţiile acestuia. Am avut nevoie de date, de cunoştinţe privind tot ce se află „împrejurul“ actoriei – istoria teatrului, teoriile –, urmând ca apoi să am dreptul, ca actor, la opţiune. Să nu fiu doar un material maleabil în mâinile regizorului... Poţi să iei studiul teatrologiei ca pe un lux, care însă mi-a fost extrem de necesar.

❑ **În 1993 ai fost audientă la Academia de Teatru şi Film din Bucureşti, experienţă în urma căreia ai continuat la Viena, în paralel, teatrologia şi actoria. Ce a însemnat pentru tine perioada în care ai urmărit cursurile Academiei din Bucureşti?**

■ Am stat la Bucureşti trei sferturi de an. Ideea principală, „cheia“ pe care am primit-o acolo a fost că în actorie trebuie să munceşti imens pentru a face plauzibilă ideea că **eşti** actor. Să fii convins şi să-i convingi pe ceilalţi că eşti actor. Eu ştiam în sinea mea că sunt, acesta a fost ţelul meu, este viaţa mea, fără actorie n-aş putea trăi; dar nu ştiam să transmit clar acest lucru, aveam un soi de timiditate...

❑ **Ce este, de fapt, Teatrul „Pygmalion“?**

■ Teatrul „Pygmalion“ este condus de acelaşi director care conduce şi Şcoala „Pygmalion“ (dar sunt două instituţii diferite): regizorul Ţino Geirun. În '95 am avut norocul să fiu distribuită în toate cele trei premiere cu care s-a deschis Teatrul „Pygmalion“. De atunci, am jucat aproape în fiecare producţie a acestui teatru.

❑ **Ai jucat până acum vreun rol în românește?**

■ Nu.

❑ **Eşti tentată?**

■ Sunt, dar îmi dau seama că ar fi mici dificultăţi. Ar dura mai mult până să ajung în adâncimile rolului, pentru că limba germană e limba mea maternă: mama este nemţoaică, iar tata, român. De la vârsta de 12 ani educaţia mea s-a desfăşurat în limba germană, iar acest lucru m-a marcat. Cred că gândesc în limba germană.

❑ **Teatrul „Pygmalion“ are însă legături cu teatrul românesc. Simţi o solidaritate cu teatrul care se face în România, astăzi?**

■ Mai mult decât atât. Cum să spun?... Pentru mine, România, unde nu mai am rude, este compusă doar din teatru. Şi din prieteni care lucrează în domeniul teatrului. Pentru mine România înseamnă nostalgia, dorul şi amintirile pe care le am, simbolizate de teatru... Când mă duc la Bucureşti, revăd prieteni actori sau regizori cu care, invariabil, merg la teatru.

❑ **Ce înseamnă Teatrul „Pygmalion“ pentru comunitatea română din Viena?**

■ Un fel de „acasă“. Când vin trupe din România, sălile sunt arhipline. Publicului român îi e dor de limba română, de actorii români. Este un fel de...: identificare.

❑ **Am constatat, răsfoind presa austriacă, faptul că te-ai bucurat de succes în spectacolul** Lola Blau **de Georg Kreisler, în regia lui Ţino Geirun. Nu ţi-a fost frică de Lola Blau?**

■ Mi-a fost. Văzusem la Târgu-Mureş spectacolul cu Maia Morgenstern, l-am revăzut la Bucureşti şi, în mod firesc, m-am întrebat: oare poate face mai mult Dorina Pascu?... Pe de altă parte, mă simţeam între două protagoniste importante care interpretaseră Lola Blau: Maia Morgenstern şi Topsi Küppers din Germania, care a făcut acest spectacol celebru în toată lumea. Erau pentru mine mari termeni de comparaţie.

Imagine din Cu uşile închise **de Jean-Paul Sartre la Teatrul „Pygmalion“, cu Dorina Pascu (regia: Ţino Geirun)**

❑ **Cum simţi că ţi-a ieşit rolul?**

■ Sunt foarte bucuroasă că nu seamănă cu nici una dintre creaţiile amintite. În afară de muzica spectacolului, care este aceeaşi, nimic nu e la fel. Şi, având în vedere reacţiile publicului, oamenii care mă întreabă când se va relua **Astă seară Lola Blau**, îmi permit să spun că a ieşit un spectacol foarte bun.

❑ **Ce relaţie stabileşti cu publicul atunci când eşti pe scenă?**

■ Îl simt ca pe un prieten. Încerc să îl conving. Am simţit că am avut spectacole foarte bune chiar şi atunci când era în sală un număr redus de spectatori.

❑ **Te socoteşti o vedetă?**

■ Sunt doar un actor care încearcă să dea tot ce are. Vedetă te pot considera alţii.

❑ **Ce crezi despre teatrul din România?**

■ Mi se pare unul dintre cele mai bune din Europa – şi am văzut mult teatru. Aş vrea – şi cred că se va ajunge la acest moment – să fie mult mai cunoscut în lume. Eu am să ajut la asta atât cât voi putea.

❑ **Este important pentru o actriţă să fie frumoasă?**

■ Nu mă consider frumoasă, ci interesantă. După părerea mea, importantă este expresia. Pe mine nu m-a... ajutat fizicul, nu am fost niciodată distribuită într-un rol pe considerente fizice.

❑ **Cum te apropii de personajele pe care urmează să le interpretezi?**

■ Având în vedere şcoala pe care am făcut-o, mă apropii din afară. Nu sunt actorul stanislavskian care se scufundă în personaj. Nu mă „joc" însă nici pe mine însămi. Nu eu, Dorina Pascu, arăt că acum fac Mirandolina. Caracterul, rolul îl găsesc peste tot, pe stradă, la tine, la cunoştinţe... Şi cu cât îmi este mai îndepărtat personajul, ca tipologie, cu atât îmi face mai multă plăcere să îl joc.

❑ **Ce ai simţit, ca actriţă, atunci când ai jucat, la Teatrul Naţional din Târgu-Mureş, în** Insula Caprelor**, montată de Kincses Elemér?**

■ A fost o experienţă pozitivă, am simţit încurajarea publicului. Jucam în limba germană, dar spectacolul se mai montase acolo, tot de către Kincses Elemér, în limbile română şi maghiară. Eram din nou urmărită de comparaţii... varianta a treia, un mare suspans... Dar a fost bine, colegii care jucaseră în celelalte două montări erau de faţă...

❑ **Este Teatrul „Pygmalion" o victorie pentru tine?**

■ Este atât de clar că da, încât nu ştiu ce să spun mai mult...

M-am despărţit de Dorina Pascu, într-o seară vieneză, ştiind că urma să o revăd la Bucureşti, în spectacolul ***Astă seară Lola Blau****, şi cu sentimentul că dragostea de teatru este un argument suficient pentru a face să existe în lume, dincolo de împărţirile geografice, o mare familie spirituală.*

Pe Alserstrasse 43, acolo unde se află Teatrul „Pygmalion", singurul meu paşaport a fost revista „Teatrul azi".

■ **C.M.**

SCENA LUMII

ORESTIA – oul Kinder sau tehnica ambalajului

Pentru cel care a cunoscut o perioadă suficient de îndelungată lumea produselor „vărsate" – zahăr vărsat, biscuiţi vărsaţi, ulei vărsat (!) –, trecerea în universul mărfurilor ambalate este percepută iniţial drept un benefic semn de prosperitate şi civilizaţie. Cine poate spune că, la începutul anilor '90, nu a încercat gustul, mai mult sau mai puţin savuros, al dulciurilor de tot felul, împins de unica, teribila tentaţie a hârtiei multicolore şi strălucitoare? Cea de a doua etapă în experienţa cumpărătorului constă în descoperirea amară a unei profunde discrepanţe între supradimensionarea semnificantului şi inconsistenţa semnificatului, faţă căreia, pentru o percepere mai simplă, îi putem ataşa imaginea „simbolică" a „oului Kinder". La un nivel superior, entuziasmul din ce în ce mai temperat al consumatorului constată că, în esenţă, toate produsele sunt concepute conform aceleiaşi strategii şi că rolul său este de a asista la proliferarea aproape ionesciană a ouălor „surpriză".

În mod teoretic, categoria „consumatorilor de artă" ar putea constitui excepţia care confirmă regula. Din păcate, practica infirmă din ce în ce mai frecvent această supoziţie.

O avalanşă de caiete-program, afişe, mini-afişe, cărţi poştale, de o ţinută grafică impresionantă, anunţa pentru începutul anului 1997 un spectacol de „primă calitate" la Teatrul Nanterre-Amandiers: trilogia eschiliană **Orestia**. Tentaţie, bineînţeles, irezistibilă: ţinuta intelectuală a teatrului de la Nanterre, provocarea textului antic, traducerea franceză semnată de Paul Claudel. Un singur semn de întrebare (esenţial, aşa cum se va dovedi ulterior): regizorul cvasi-anonim. Cum însă înţelepciunea populară recomandă imprevizibilitatea săriturilor iepurelui, am decis să înlătur ezitările şi să văd spectacolul montat de Serge Tranvouez.

Scena vastă, surmontată de două pasarele, îmi apare ca un amplasament ideal pentru respiraţia amplă de care are nevoie trilogia eschiliană. Sub lumina unui reflector, corul se află deja în aşteptare: cinci femei în costume masculine şi Corifeul, în frac, purtând un curios joben roz.

În interviul din caietul-program regizorul mărturiseşte că una dintre dificultăţile reale ale textului antic – insurmontabilă, din nefericire, pentru autorul spectacolului – este tocmai modalitatea de reprezentare a corului. „Pentru greci – precizează Serge Tranvouez – corul semnifica într-adevăr ceva foarte concret, era o referinţă directă la ceremoniile şi la viaţa cetăţii. Astăzi, reuniunile şi manifestaţiile noastre sunt total desacralizate şi funcţia corală a dispărut. În teatru este deci foarte complicat să găseşti un echivalent pentru acest cor antic ce nu mai deţine acelaşi loc în societate. (...) În ceea ce priveşte corul, am încercat să arăt cum poate fi, în acelaşi timp, garant al unei memorii, martor al protagoniştilor şi mediator în raport cu publicul".

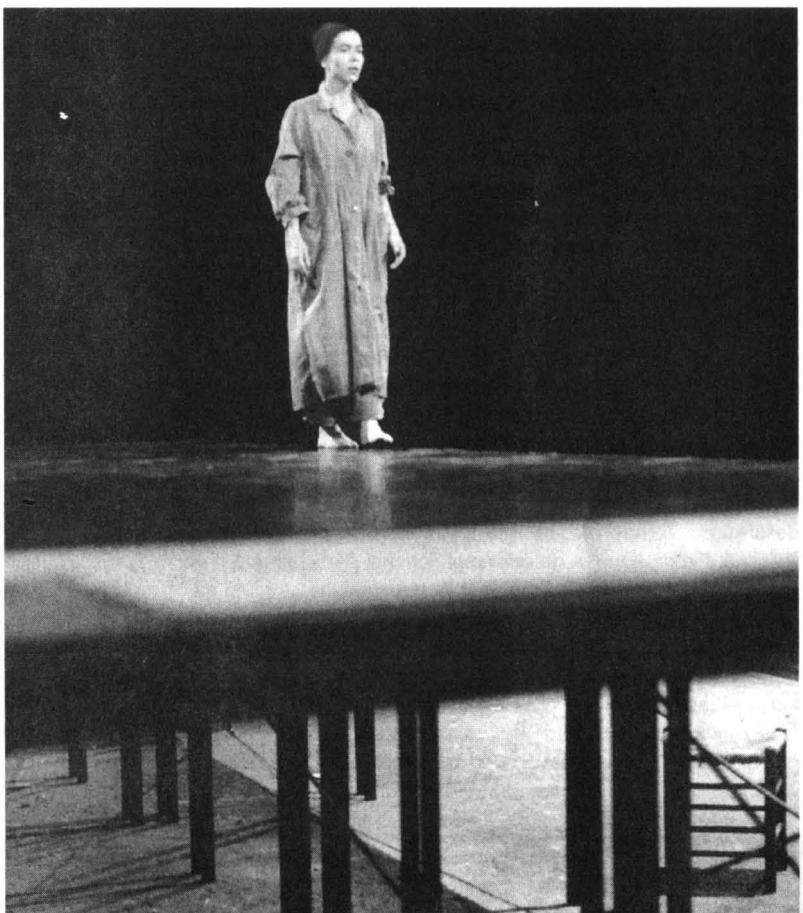
Dacă este adevărat că o problemă corect formulată este pe jumătate elucidată, nu e mai puţin adevărat că în domeniul artistic, în general, şi mai ales în teatru, cealaltă jumătate este

esenţială. Când între intenţie, declarată sau nu, şi concretizare se interpune haosul incoerenţei mijloacelor, nu ne aflăm foarte departe de efectul ridicol al muntelui care, zguduit de chinurile facerii, dă naştere unui biet şoarece.

Din „motor al povestirii" – aşa cum îl proiectase regizorul – corul se transformă, de exemplu, în ritmul mult prea lent din **Agamemnon**, într-o prezenţă inutilă, supărătoare prin plasarea aleatorie în spaţiul scenic, prin stridenţa contrastului fizic şi vocal dintre componenţii săi, prin inexplicabilul comportament bufon al Corifeului.

Structura montării este fisurată de o întreagă serie de neconcordanţe, între intenţie şi realizare, aşa cùm am văzut, dar, cel mai frecvent, între formă şi conţinut. Cum altfel ar putea fi interpretat „ambalajul" de teatru japonez în care personajele Agamemnon, Clitemnestra sau Casandra sunt introduse artificial în prima parte a spectacolului?

Cea de a doua piesă a trilogiei accentuează senzaţia de incoerenţă a reprezentaţiei şi de profundă neînţelegere a textului antic. Pentru regizor, natura teatrului eschilian este „hotărît non-psihologică". „Este un teatru narativ, epic (...) fără situaţii evolutive", unde „nu e loc pentru inconştient şi nici pentru interioritate". Dificil de acceptat o asemenea ipoteză, dar şi mai dificil de suportat consecinţele ei. Afectate de o subită „orbire", personajele abia dacă se privesc, posedate de o obsesie a monologului, intră în relaţie numai rareori, şi atunci parcă din întâmplare. Singura evoluţie este cea a „ambalajului": „marca" japoneză este abandonată în favoarea uneia indefinit-clasico-moderne.



Moment din Orestia **de Eschil la Nanterre-Amandiers (regia: Serge Tranvouez)**

(În atmosfera de plictiseală copioasă, ies pentru câteva momente din rolul de spectator şi observ publicul din sală. Domneşte o linişte paralizantă în încercarea, bănuiesc eu, de a capta cel puţin armonia traducerii claudeliene, afectată şi ea de o rostire lăsată la voia întâmplării. Din fericire (?!), mai apare câte un moment de destindere nervoasă. În plin moment tragic, decis să pedepsească crima Clitemnestrei, Oreste, aflat în faţa palatului din Argos, recită grav: „Toc! toc! toc! Bat la uşă!". Ilaritate unanimă, marcată însă de o notă de clandestinitate. Spectatorul francez, bine educat la şcoala tragediei clasice, ştie că nu trebuie să râdă în asemenea circumstanţe, dar nu se poate abţine. Reintru în „pielea" de spectator, însă fără prea mult folos, pentru că nu pot beneficia nici măcar de o satisfacere a refulatelor instincte primare provocate de „vederea sângelui" pe scenă: totul se petrece calm şi cuviincios dincolo de perdelele inexpresive care se străduiesc să simbolizeze porţile palatului.)

Cu **Eumenidele**, Serge Tranvouez reuşeşte să atingă apogeul. Nu este vorba însă de apogeul pe care îl presupune structura trilogiei ci, mai degrabă, de unul al „consecvenţei în inconsecvenţă", cum ar spune Aristotel. „**Eumenidele** – afirmă regizorul – ne propulsează într-un univers mult mai contemporan, mai rece, mai clinic, care încearcă să integreze haosul anterior". Cu siguranţă, „rece" trebuie să-i fi fost actorului care, gol, întins pe scenă, încerca să-l interpreteze pe Apollo. În ceea ce priveşte universul „clinic", bănuiesc că ar fi trebuit să-l deduc din prezenţa costumului alb, imaculat al aceluiaşi Apollo, şi să fac o conexiune cu halatele medicilor dintr-o clinică. **Mea culpa**, dar asemenea subtilităţi îmi sunt inaccesibile! **Eumenidele** la care eu am asistat aveau, dimpotrivă, căldura dulceagă a unui music-hall de proastă calitate – un alt „ambalaj", strident şi ridicol. Noii zei ai Olimpului sunt cel mult nişte „nouveaux riches" care au intenţia de a-şi „construi o imagine" favorabilă printre muritorii de rând. Atena, în postură de divă, îmbrăcată într-o rochie de seară cu paiete, pare să nu prea fie obişnuită cu pantofii cu toc pe care şi-i scoate de câte ori are ocazia. Apollo, dandy parizian, aflat în vacanţă pe Coasta de Azur, o îmbrăţişează cordial şi îi cere, ca între amici, un serviciu: să intervină în favoarea protejatului său, Oreste. (Angoasantă perspectivă: naşterea însăşi a democraţiei e fondată pe aranjamente mărunte!) În sfârşit, corul, metamorfozat în Erinii, acceptă o altă funcţie administrativă în atmosfera globală din care nu mai lipseşte decât „Oda bucuriei" în ritm de jazz.

Curios lucru: fără conflict, tensiune tragică, emoţie şi celelalte „ingrediente", la finalul spectacolului resimt totuşi o senzaţie benefică. În alte circumstanţe aş fi putut crede că e vorba de catharsis, dar nu e cazul. E numai destinderea binefăcătoare după şapte ore (cu pauze cu tot) de incoerenţă şi confuzie.

Părăsesc teatrul cu o replică improvizată, dar adevărată: „Ooh, voi preafericiţi spectatori români, care aţi văzut **O trilogie antică**..." ■

JOCUL CU FOCUL

în montarea lui Luc Bondy la Bouffes du Nord sau Despre farmecul simplității

Clișeu cultural în „muzeul imaginar" al spectatorului de teatru, sala „à l'italienne" este cel mai adesea asociată cu o anumită idee de ornamentație fastuoasă, bogăție și prețiozitate, un fel de **summum** al convenționalității pe care teatrul îl poate atinge.

Devenit celebru grație directorului său, Peter Brook, Bouffes du Nord posedă, indiscutabil, structura arhitecturală a unui asemenea edificiu. În realitate, mult mai just ar fi să afirmăm că el posedă numai **aparența** unei asemenea structuri. Pentru o sugestie vizuală mai exactă, cu un efort de imaginație, am putea să ne închipuim metamorfoza Odeonului bucureștean, abandonat timp de o sută de ani și apoi sumar reamenajat. În mod paradoxal, cu scheletul său înnegrit de vreme, teatrul parizian nu are nimic dezolant, nu evocă o glorie sau o vârstă de aur apuse. Dimpotrivă, e mai degrabă o superbă metaforă a permanenței imperturbabile a Teatrului, un subtil **memento** adresat dublului spectacol: al scenei și al sălii.

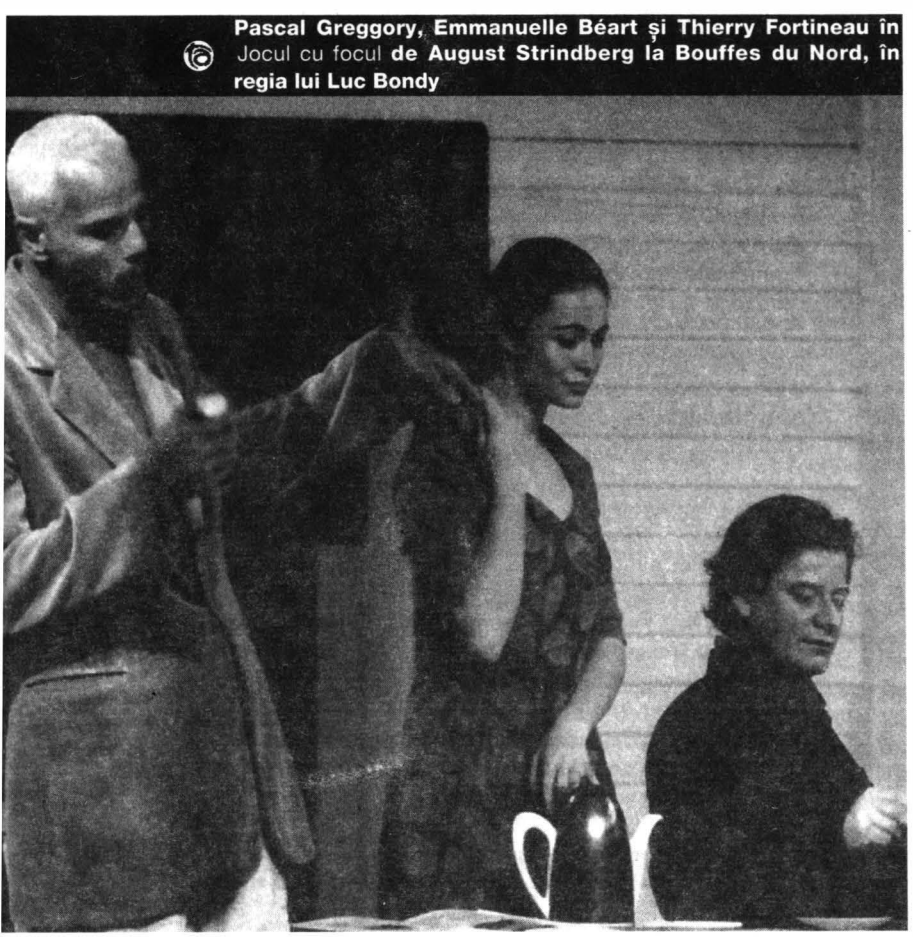
Însă adevărata valoare a acestui spațiu, care scapă oricărei determinări temporale, constă în enorma sa permeabilitate stilistică. Fie că e vorba de universul ficțional particular creat de Peter Brook în spectacolul **Qui est là** din stagiunea trecută sau de spațiul imaginar proiectat de Luc Bondy pentru recenta montare a textului strindbergian **Jouer avec le feu**, scena de la Bouffes du Nord permite același maxim transfer comunicativ, indispensabil actului teatral.

Înrudită cu **Dansul morții**, **Jocul cu focul** este o variațiune pe tema infernului domestic cotidian. Condamnat la fericire pe viață, cuplul Kerstin (Emmanuelle Béart)-Knut (Pascal Greggory) se consumă dramatic și inutil în inactivitatea unei existențe neproblematice. Ritmul imperturbabil și previzibil al fiecărei zile uzează ființele și le antrenează într-o torturantă căutare a sensului. Tensiunea se acumulează progresiv și amenințător sub aparenta acalmie dinaintea dezastrului. Apariția lui Axel (Thierry Fortineau), prietenul familiei, acționează ca un revelator al conștiințelor, un detonator al iminentei explozii.

Imposibil de ignorat, în această expunere succintă a tramei, structura clasică a comediei de bulevard. Strindberg deturnează schematismul „triunghiului conjugal", îl purifică de nota sa trivială, supunând fiecare dintre „laturile" componente unei analize psihologice de o luciditate necruțătoare.

Vorbind despre piesă, regizorul Luc Bondy remarca sublimarea personajelor până la stadiul dureros de „sisteme nervoase" care se ciocnesc și își modifică temperatura în funcție de fluctuațiile la care sunt supuse. „Este povestea unei ecuații insolubile și nu a unei experiențe marivaudiene care se poate încheia după bunul-plac al dramaturgului. Aici, viața, nervii și pulsiunile decid evoluția tramei".

În asemenea circumstanțe, montarea textului strindbergian devine ea însăși un inevitabil joc cu focul. Dificil de interpretat o partitură care nu cunoaște decât tonalitatea tensiunii maxime, fără a cădea în capcana patetismului grandilocvent. Însă Luc Bondy – așa cum îl definește George Banu în volumul de dialoguri „La Fête de l'instant" – „este un observator destinat semnelor celor mai ascunse. Stăpânirea efectelor scenice, instinctul său teatral sunt excepționale (...) El posedă o conștiință prea exactă a caracterului insesizabil al lucrurilor pentru a ignora faptul că semnele adevărate sunt radical diferite de cele **teatrale** și că ele nu produc decât ceea ce Peter Brook numește **the deadly theatre**".



Pascal Greggory, Emmanuelle Béart și Thierry Fortineau în Jocul cu focul **de August Strindberg la Bouffes du Nord, în regia lui Luc Bondy**

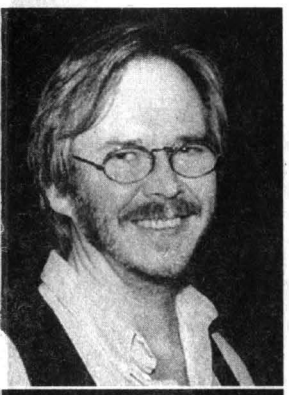
Semnele teatrale pe care Luc Bondy le pune în scenă fac parte din registrul acelei simplități dificile care atestă arta autentică. Focul ce mistuie interior personajele transpare în tensiunea privirii și a gestului, într-o frazare nuanțată și mai ales într-o seducătoare dozare a tăcerilor „pline".

În rolul Kerstin, personaj care concentrează liniile de forță ale piesei, Emmanuelle Béart combină cu o lejeritate impresionantă ansamblul modalităților de expresie scenică. Performanța sa merită semnalată cu atât mai mult cu cât actrița abordează universul teatral într-un moment de succes incontestabil în cinematografia franceză. Nu trebuie însă ignorată nici contribuția regizorului, care a știut să transforme riscul unei asemenea distribuții în reușită. Luc Bondy operează o reducere considerabilă a spațiului de joc propriu-zis și îl plasează în proximitatea imediată a spectatorilor. Efectul obținut este dublu: pe de o parte, confruntarea personajelor, prizoniere ale propriilor pasiuni, conduce la o augmentare a tensiunii spectacolului; pe de altă parte, privirea spectatorului poate urmări, cu precizia camerei de filmat, ansamblul detaliilor interpretative pe care se construiește montarea.

Fără prețiozitatea unei simbolistici ostentative, optând pentru o perspectivă purificată de orice excese, **Jocul cu focul** este un argument în favoarea resurselor clasice ale teatrului, pe care spectacolul contemporan tinde, tot mai frecvent, să le ignore cu o superioritate nejustificată.

ANCA PLATCU

„Nu cred că există un teatru internațional“



Jussi Helminen

Jussi Helminen, regizor și dramaturg, este directorul Teatrului Muncitoresc din Tampere, teatru vechi de peste 90 de ani, cel mai mare după Național din Helsinki, și unul dintre conducătorii festivalului din acest oraș. Ca director, se consideră mai mult birocrat decât artist. După terminarea studiilor la Academia de Teatru a început să scrie piese pentru scenă și televiziune. Peste 20 dintre ele au fost montate. Ca regizor, subiectele care l-au interesat cel mai mult au fost adaptările după Kafka și piesele noilor autori finlandezi, pe care îi susține și ca director de teatru.

❑ **Domnule Jussi Helminen, ați putea să faceți o succintă caracterizare a vieții teatrale din Finlanda?**

■ În primul rând, în Finlanda există foarte multe teatre, mici și mari. Populația Finlandei este de 5 milioane de locuitori, iar teatrele profesioniste vând anual 2,5 milioane de bilete, pentru că oamenii merg mult la teatru. Există cam 50 de teatre profesioniste, adică destul de multe pentru o țară atât de mică. Bineînțeles, cele mai multe dintre ele sunt la Helsinki. Tampere este pe locul al doilea, aici făcându-se cel mai „trăsnit“ teatru din toată Finlanda. Într-o oarecare măsură, noi suntem capitala teatrului finlandez, dacă nu întotdeauna datorită considerentelor estetice, măcar ca număr de bilete: avem numai 108 000 de locuitori, dar vindem mai mult de 50000 de bilete. La Tampere există două teatre mari și șase mici.

❑ **Care sunt trăsăturile cele mai importante ale dramaturgiei finlandeze de azi?**

■ E greu s-o caracterizezi când ești atât de aproape de ea. Vezi copacii și nu vezi pădurea. În dramă a apărut post-modernismul; textele impun folosirea, pe scenă, a efectelor de film și televiziune. În Finlanda avem acum o mulțime de genuri teatrale. Tinerii dramaturgi resping maniera clasică. Ei refuză teatrul ca literatură, scriind numai pentru scenă, pentru **mise en scène**. Nu concep fraze multe, ci acțiuni. În zilele noastre, dramaturgia ca literatură se destramă. Probabil că la un moment dat va reveni.

❑ **Care ar fi caracteristicile teatrului finlandez actual?**

■ Este mult mai „rapid“ decât teatrul românesc, probabil datorită influenței publicului. La noi cele mai populare piese rămân musicalurile, comediile și lucrările „demodaților“ clasici finlandezi, cei mai iubiți dintre toți dramaturgii. Dar și teatrul modern se dovedește foarte puternic, autorii contemporani impunându-și direcțiile destul de repede.

❑ **Ce se întâmplă în regie?**

■ Avem unele personalități puternice, dar teoria teatrală, estetica nu sunt foarte bine susținute. Totul depinde de regizor. Nu se discută foarte mult despre o anumită temă, ca absurdul, de exemplu. Dacă știi cine este regizorul, știi imediat și ce mijloace folosește. Avem cam douăzeci de regizori foarte buni. Ce e interesant este că jumătate sunt femei.

❑ **Cum selecționați spectacolele pentru festivalul de la Tampere?**

■ Avem o organizare nouă acum: suntem trei selecționeri. Înainte era doar o doamnă, care acum are 71 de ani. Noi vrem să-i continuăm munca. Suntem trei oameni la conducerea festivalului și toți trei călătorim în Finlanda și în diferite țări pentru a vedea spectacole. Discutăm și alegem pentru următoarea ediție țările cu teatrul cel mai interesant. Prezentăm în festival o țară cam prin trei spectacole. Desigur, fiecare dintre noi încearcă să vadă tot ce se selectează. Dar fiecare are dreptul să spună: „Aceasta este alegerea mea, vreau un anume spectacol“. Din păcate, greșelile din trecut ne-au învățat că fiecare trebuie să vadă toate spectacolele. Nu ne putem încrede în ochii altuia; de exemplu, am avut niște spectacole recomandate de către un prieten. Eu am invitat o montare pe care n-am văzut-o, numai pentru că știam alte spectacole bune ale acelui teatru. Și am făcut o alegere greșită.

Scenă din Un comunist și un creștin **de Kristian Smeds la Teatrul Virus din Helsinki, în regia autorului**

foto: Dan Vatamaniuc

❑ **Care sunt totuși criteriile de selecție?**

■ Spectacolele trebuie să răspundă gustului nostru. Asta înseamnă, desigur, multă subiectivitate, dar fiecare are anumite criterii. De exemplu, eu n-aș vrea să aduc la Tampere genul acela de spectacole care călătoresc pe la toate festivalurile. Pe mine mă interesează reprezentațiile legate de publicul din țara lor, apreciate în propriul oraș, în propria comunitate. Relația cu publicul e importantă, cred că ea este esența teatrului. De fapt,

nu cred că există un teatru **internațional**, există numai teatru **local**. Teatrul trebuie să stea de vorbă cu oamenii.

❑ **Are festivalul de la Tampere un profil anume?**

■ Nu. Nu avem prea mulți bani, așa că suntem obligați să invităm producții mici. Apoi rugăm, de exemplu, Ministerul de Externe din Marea Britanie să ne ajute și ei spun: „Bine, vom sponsoriza spectacolele din Anglia pentru festival". Din cauza problemei transportului nu putem lua spectacole prea mari. Noi avem grijă doar de oameni în perioada festivalului: hotel, diurnă etc. Dacă au subvenții mari, nu le plătim nimic. E o problemă de bani și e destul de grea. De aceea, nu putem avea un profil special.

❑ **Cum vi se pare teatrul românesc?**

■ Din cele șase-șapte spectacole pe care le-am văzut, cred că actoria românească stă sub semnul lui Stanislavski, dar un Stanislavski modernizat. Văd reflexe ale teatrului rus și regăsesc aici mult din teatrul polonez. Am văzut două-trei spectacole bune și două-trei proaste, cam aceasta fiind situația generală: în Finlanda, la Londra, la Hamburg. Teatru bun se vede rar. Cred că spectacolele sunt prea lungi, regizorii se dovedesc generoși cu timpul, nu surprind prin schimbări de ritm. Am văzut prea puține surprize pe scenă. Într-un fel, e foarte „artistic", dar actorii par lenți, nu joacă și cu picioarele: totul le vine doar din minte.

Poate că eu privesc prin istoria mea, prin ce am făcut, prin societatea mea. Am văzut că publicul de aici le-a apreciat. Vă invidiez pentru publicul dumneavoastră: e atât de dornic, de flămând să vadă artă pe scenă! Se lasă condus oriunde îl poartă regizorul, încearcă să descopere tot simbolismul și toate mesajele. Publicul nostru e poluat de rapiditatea serialelor, de filme, de rock, de ritmurile infernale și preferă amuzamentul. Publicul dumneavoastră e interesat de idei și simboluri. Din tot ce am văzut până acum, „Bulandra" pare să aibă teatrul cel mai modern, poate și pentru că își selectează publicul din două milioane de oameni. Înainte de **Săptămâna luminată**, îmi plăcuse cel mai mult spectacolul **Șase personaje în căutarea unui autor**. Regizoarea a făcut o lectură inteligentă la toate nivelurile. Contactul dintre actori și public era foarte proaspăt, actorii jucau bine. **Phaedra** aparține unui gen apropiat de teatrul polonez, are reflexii din dansul Bhuto poate din Pina Bausch, din alte genuri. Aceasta înseamnă că are un limbaj internațional: cu simboluri și cu imagini în mișcare. Este foarte bine făcut, în alb și negru, cu efecte eficiente de lumină. Numai ritmul a fost monoton: nu s-a schimbat deloc. E un gen de teatru care, deși îi admir pe cei care-l fac, mie nu-mi place. **Woyzeck** a fost uimitor de lent. De obicei durează 45 de minute, maximum o oră și un sfert. Aici a ținut două ore. M-a uimit ritmul monoton al actorilor care se plimbau pe scenă încet, nimeni nu făcea o mișcare mai rapidă. Dacă nu știi limba, te concentrezi asupra altor elemente – picioarele, de exemplu. Actorii n-au transpirat nici o clipă: e o actorie leneșă. E mai degrabă intelectuală. **Săptămâna luminată** a fost absolut cea mai bună reprezentație văzută de mine. A fost fantastică. Atât de proaspătă și de autentică! La început totul mi se părea clar și m-am temut că o să fie prea simplu. Dar regizorul și-a dezvoltat intențiile, le-a amplificat cu o coerență uimitoare. A fost un spectacol foarte, foarte bun.

O mențiune specială se cuvine costumelor. Dacă decorurile și lumina sunt destul de simpliste, probabil din cauza condițiilor tehnice, costumele din România cred că sunt pe una dintre cele mai înalte trepte pe care le-am văzut vreodată, în întreaga lume. Mi-au plăcut culorile, materialele și croiala atât de îngrijită. Îi felicit sincer pe scenografi. Chiar și în **Woyzeck**, unde erau numai uniforme militare, erau lucrate cu gust și cu profesionalism. În **Șase personaje...** costumele erau de-a dreptul frumoase: aveau nuanțe frumoase, idei frumoase, foloseau frumos lumina. Mi-a plăcut și ideea de a utiliza culoarea pentru diferențierea vârstelor: erau trei rozuri pe scenă, se vedea imediat că e același personaj și totuși altul.

CRISTINA RUSIECKI

Cronica cititorului

Un săptămânal de mare succes pretinde că „Cititorii noștri sunt mai inteligenți decât cititorii lor"; oricum, cititorii noștri sunt mai cronicari decât ai tuturor. Am ales câteva fragmente din scrisorile unor cititori (de fapt, cititoare – probabil, nu întâmplător) pentru a arăta că, deși presa înregistrează atât de grăbit particularitățile reprezentațiilor teatrale, spectatorii își exersează și dezvoltă gândirea analitică.

Teatrul „Bulandra" – **Patul lui Procust** – regia: Cătălina Buzoianu

(...) Prima invenție regizorală care frapează este domnul C. (printr-o trimitere referențială se va aminti că este autorul „Sufletelor tari"), ce cumulează în piesă 3 funcții: narator (relatează), autor (organizează), protagonist (joacă, interpretează); mai adăugăm rolul suplimentar de decor pe care-l îndeplinește uneori (cub, ceas, telefon etc.).

El este creatorul acestor personaje și pe unele le ajută, pe altele le disprețuiește sau suferă alături de cei dragi. Domnul C. are un sentiment patern pentru „copiii" săi născuți din creierul său, așa cum Afrodita se năștea din Zeus. Nu întâmplător, în scenele de final el își adună „copiii" în jurul său și îi cuprinde cu mâinile, protector și/sau posesiv.

Există momente în care domnul C. se identifică cu personajele, în sensul că se face ecoul gândurilor acestora (Fred, G. D. Ladima), culminând cu identificarea flaubertiană: „D-na T. sunt eu".

Deși acest domn C. ne amintește inițial concepția sa despre literatură și scriitor, despre „autenticitate", există în text intruziuni „pirandelliene" (am folosit această comparație tocmai pentru că **Șase personaje în căutarea unui autor** este regizată tot de Cătălina Buzoianu, căreia îi place, cred, să se joace cu realul și ficțiunea).

Evocarea lui Nae Gheorghidiu ne semnalează faptul că totul este „făcătură" și nu realitate. „E ficțiune! Nu! E realitate!" (replică din **Șase personaje...**).

Într-un discurs ținut în fața Camerei, personajul (Nae Gheorghidiu) se adresează mai întâi autorului (domnul C), mărturisindu-i că nu se supără că „a fost inclus în roman". Acesta este un dialog la nivel funcțional, chiar dacă, după scena politică (realizată în manieră parodică) așa-zisul domn C. se disculpă spunând: „N-am vrut asta. Se va interpreta greșit".

Această scenă nu există, de fapt, în roman. Domnul C. este aici nu vocea creatorului Camil, ci a celuilalt părinte (adoptiv): doamna C. (Cătălina). Scena este un „pat al lui Procust", astfel încât romanul lui Camil Petrescu poate deveni piesa Cătălinei Buzoianu, fiecare având drept legitim de proprietate (...)

■ **ALINA ROMAN**
Slobozia, Ialomița

Teatrul „Masca" – Mihai Mălaimare la margine de București

(...) Majoritatea consideră că actul artistic nu se poate desfășura decât într-un loc privilegiat, situat necondiționat în centrul orașului și care trebuie urmărit cu predilecție de „inițiați". Ceilalți – oamenii muncii în general – pot participa doar la manifestări „de masă", gen Cântarea României.

Cred că acest festival (Nasurile Roșii – **n.n.**) a reușit să infirme această regulă. Și a reușit să creeze o emoție spontană, durabilă de ambele părți ale scenei. A reușit să schimbe pentru moment culoarea cartierului – un mic nas roșu într-un ocean negru-cenușiu de blocuri, fabrici și uzine. A reușit să încânte și să bucure sufletul unor copii ai căror părinți sunt prea ocupați, tracasați, hăituiți (unii dintre ei fără părinți, mă refer la cei de la Casa de copii) pentru a se ocupa de educația și de simțul artistic al juniorilor. A reușit să creeze o relație biunivocă, spontană, exactă și adevărată între actori și spectatori.

Nu am calitatea de a comenta spectacolele. Doresc să vă invit să o faceți dumneavoastră la fața locului (adică în Bdul Uverturii nr. 70). Numai că aș dori ca privirea să vă fie cu un ochi la spectacol și cu un ochi la spectatori. După părerea mea aici se află cheia reușitei acestei manifestări artistice, în ochii micuților spectatori. Și vă mai rog ca în măsura mijloacelor și a puterilor să-i ajutați (și bineînțeles să-i ajutăm) să realizeze cât mai mult din ceea ce își doresc având în vedere poate și faptul că acest „experiment artistic" este inedit prin locul de desfășurare (la margine de București, unde nimeni nu se așteaptă să găsească altceva decât ceea ce există, adică blocuri, uzine, fabrici înconjurate de multă indiferență, ca să nu spun mizerie), timpul istoric (adică perioada de tranziție de la austeritatea comunistă la austeritatea capitalistă, tranziție mult mai evidentă pe chipurile locuitorilor cartierului decât în centrul capitalei). (...)

Cu stimă,

■ **LILIANA BERCOCEA**
str. Iuliu Maniu, nr. 100–104,
Bl. 19, ap. 68, sector 6